This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Aus meinem Bühnenleben.

Aus meinem Bühnenleben.

Erinnerungen

von

Karoline Bauer.

Herausgegeben

von

Arnold Wellmer.

Zweite, reich vermehrte Auflage.

Zweiter Theil.

Mit dem Bildniß in Photographie aus den letzten Lebensjahren der Verfasserin.

Berlin, 1877.

R. v. Decker's Verlag
Marquardt & Schenck.

832
B34
A3
1885

Das Ueberſetzungsrecht iſt vorbehalten.

German
Bücher
11 4-52
-172

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Karoline Bauer, † VII

III. Berlin.

1825—1829.

1. Ein kunsthistorischer Kaffee. (Als Einleitung) 3
2. Wieder in Reih und Glied 58
3. General-Intendant und General-Musikdirektor 84
4. Die lieben Kollegen: 118

   Beschort — Mattausch — Gern Vater und Sohn — Lemm — Rebenstein — Wauer — Stich — Blume — Weiß — Stawinsky — Krüsemann — Franz — Rüthling — Bader — Stümer — Eduard Devrient — Louis Schneider — Mutter Krickeberg — Familie Eunicke — Luise Fleck-Schröck — Wilhelmine Unzelmann — Henriette Sebastiani — Wilhelmine Dötsch — Luise von Holtei — Anna Milder-Hauptmann — Karoline Seidler-Wranitzky — Josephine Schulze-Killitschgy — Pauline von Schätzell.
5. Der Herr Gevatter 208
6. Eine aufrichtige Gegnerin 235
7. Pius Alexander und Amalia Wolff 261
8. Meister Ludwig 321

832
B34
A3
1885

Das Ueberſetzungsrecht iſt vorbehalten.

Germ.
Bücherei
II 4-52.
-172

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Karoline Bauer, † VII

III. Berlin.

1825—1829.

1. Ein kunsthistorischer Kaffee. (Als Einleitung) 3
2. Wieder in Reih und Glied 58
3. General-Intendant und General-Musikdirektor 84
4. Die lieben Kollegen: 118
   Beschort — Mattausch — Gern Vater und Sohn — Lemm — Rebenstein — Wauer — Stich — Blume — Weiß — Stawinsky — Krüsemann — Franz — Rüthling — Bader — Stümer — Eduard Devrient — Louis Schneider — Mutter Krickeberg — Familie Eunicke — Luise Fleck-Schröck — Wilhelmine Unzelmann — Henriette Sebastiani — Wilhelmine Dötsch — Luise von Holtei — Anna Milder-Hauptmann — Karoline Seidler-Wranitzky — Josephine Schulze-Killitschgy — Pauline von Schätzell.
5. Der Herr Gevatter 208
6. Eine aufrichtige Gegnerin 235
7. Pius Alexander und Amalia Wolff 261
8. Meister Ludwig 321

Die Einen bitten um Regen,
Die Andern um Sonnenschein,
Die Dritten möchten sich regen
In's stürmende Leben hinein...

O Herz, laß regnen den Regen
Und scheinen den Sonnenschein,
Der Sturm — 's muß Alles sich legen,
s' wird Alles mal stille sein!

Arnold Wellmer.

Karoline Bauer, †.

Am Abend des 18. Oktober d. J. ist Karoline Bauer nach zweijährigen Leiden an Gicht und Altersschwäche, 70 Jahre alt, in der Villa Broëlberg am Zürichsee gestorben. Ihr Grab fand sie im kleinen epheuumrankten, rosengeschmückten Hofe des alten Schlosses der Grafen von Rapperswyl zu Rapperswyl am Zürichsee, das Graf Ladislaus Broël-Plater zu einem Polenmuseum umgestaltet hat.

Dies Buch — ihre letzte Erdenfreude und ihre letzte Erdensorge — hat Karoline Bauer nicht mehr erlebt. Die Korrekturbogen 9 und 10 fanden sie im Sarge. In der starren Hand hat sie die Blätter mit ins Grab genommen.

So ist dies ruhelose vieldurchstürmte Menschenherz endlich zu der Ruhe gekommen, die es in einem langen wechselvollen Leben nicht finden konnte — und mit den Jahren immer weniger.

Der Welt gegenüber galt dies Künstler- und Frauenleben stets als das glänzendste, sonnigste. Und doch war

es auch reich an Schatten — tiefen dunklen Schatten! Diese liegen vor mir so klar und offen da, wie wohl vor keinem anderen lebenden Auge. Die Verstorbene hatte schon vor Jahren ihre geheimsten Papiere in meine Hände gelegt und in Hunderten von Briefen ihre verborgensten Herzensfalten vor mir enthüllt: mit dem Wunsche, diese Papiere und diese Wahrheiten nach ihrem Tode zu veröffentlichen. Das — ich hoffe es — wird im Laufe des nächsten Jahres geschehen, obgleich schon viele Versuche gemacht sind, mich daran zu hindern. Ich werde das mit aller pietätvollen Schonung thun, die wir einem frischen Grabe und an diesem Grabe auch anderen Todten und den Ueberlebenden schuldig sind, — aber auch mit vollster Wahrheit!

Diese Wahrheit bin ich der Verstorbenen, die ich neun Jahre hindurch für meine wärmste und dankbarste Freundin hielt, — diese Wahrheit bin ich mir, der an diesem Grabe die bitterste Herzensenttäuschung erlebte, — diese Wahrheit bin ich auch dem Leser schuldig.

Schon heute halte ich es für meine Pflicht, den Leser — besonders die junge enthusiastische Leserin mit dem Sonnenschein-sehnenden Herzen warnend zu bitten: laßt Euch von diesem »sonnigen, glänzenden Bühnenleben« nicht verlocken auf die Bretter des Spiels, der Täuschung und des Scheins — sie sind schlüpfrig glatt und es gehört schon ein sicherer Fuß, ein starkes Herz und ein großer fester Charakter dazu, auf ihnen nicht zu straucheln und zu fallen — zu fallen für's ganze Leben! Was auf diesen Brettern und in diesem Bühnenleben an

äußerem Glanz und Ruhm gewonnen wird, geht am inneren Menschen nur zu oft doppelt verloren.

Es ist meine feste Ueberzeugung, die hier offen und rückhaltslos auszusprechen ich mich verpflichtet halte: Karoline Bauer hätte viel glücklicher gelebt und wäre friedlicher und ruhiger gestorben, hätte sie nie einen Fuß auf jene lockenden — glänzenden — — schlüpfrig glatten Bretter gesetzt!

Doch genug davon für heute! Ich habe nur noch ein Wort über das vorliegende Buch hinzuzufügen.

Der I. Band der neuen, vollständig umgearbeiteten und auf das Dreifache vermehrten Auflage von Karoline Bauers »Bühnenleben« erschien vor fast zwei Jahren. Derselbe umfaßt die Jahre 1808—1824 und schildert der Künstlerin Kindheit, ihr erstes Engagement an der Hofbühne zu Carlsruhe und ihr künstlerisches Wirken beim Königstädtischen Theater zu Berlin.

Dieser II. Band enthält das Engagement an der Berliner Hofbühne in den Jahren 1825—1829 in seinen wichtigsten Erscheinungen. Im Mai 1829 verließ Karoline Bauer das Theater, um als Gräfin Montgomery dem Prinzen Leopold von Koburg, dem späteren Könige der Belgier, nach England zu folgen.

Diese Lücke in dem Bühnen- und Menschenleben Karoline Bauers wird durch die in meinem Besitze befindlichen »Geheimen Memoiren« der Verstorbenen und auf deren mir wiederholt schriftlich ausgesprochenen ausdrücklichen Wunsch seiner Zeit in dem Buche: »Aus dem Leben einer Verstorbenen« ausgefüllt werden. Ich

allein habe die Vollmacht in Händen, über jene Papiere zu verfügen. Dies muß ich schon jetzt gegenüber allen zu erwartenden Gegenerklärungen betonen.

Ein III. Band: »Aus meinem Bühnenleben«, zu dem alles Material längst in meinen Händen, wird im Laufe des nächsten Jahres erscheinen und den Schluß der Berliner Periode und die Engagements in Petersburg (1831—1833) und Dresden (1835—1844) umfassen, — so das Bühnenleben von Karoline Bauer vollständig abschließend.

Ergänzungen zu diesen festen Engagements im »Bühnenleben« bilden der verstorbenen Künstlerin Gastspielreisen nach Mannheim, Potsdam, Hamburg, Königsberg, Memel, Leipzig, Braunschweig, Lübeck, — die in den 1875 bei R. v. Decker erschienenen »Komödianten-Fahrten« geschildert sind.

Das reiche Material zu einem II. Bande »Komödianten-Fahrten« — Wien, Pest, Graz, Prag, Magdeburg, Halle, Lauchstedt, Bremen, Riga, Breslau, Posen u. s. w. ist vorbereitet in meinen Händen.

Also auf Wiedersehn, lieber Leser, im Laufe des nächsten Jahres!

Arnold Wellmer.

Blankenburg am Harz, 1. December 1877.

Berichtigungen.

Seite 11 Zeile 32: Schmehling, statt: Schmeling.
Seite 56 Zeile 28: hinter »Geburtstagsfeier« zu ergänzen: »Schillers«.
Seite 71 Zeile 29: Gemal statt General.
Seite 81 Zeile 4: Frau Großfürstin, statt: Kaiserin Alexandra.
Seite 139 Zeile 25: Rebenstein hat den Egmont nur im lebenden Bilde mit Karoline Bauer als Klärchen im Palais des Königs dargestellt, wie im III. Bde. des »Bühnenleben« ausführlicher erzählt werden wird. Auf der Bühne gab Rebenstein früher den »Brakenburg«. Während des Engagements von K. B. wurde »Egmont« in Berlin überhaupt nicht aufgeführt.
Seite 149 Zeile 5: Einer sehr freundlichen Berichtigung in der »Voss. Zeit.« vom 25. November 1877: daß der neue Intendant von Küstner dem Veteranen Wauer keine Kränkungen zugefügt habe, sondern Wohlthaten, wie Herr von Küstner ja selber im »Album des Königlichen Schauspiels« öffentlich erklärt — muß ich des alten Wauers eigene Worte, Briefe und Tagebücher entgegenstellen. So heißt es in der nach diesen Quellen bearbeiteten Biographie Wauers von Bruno Mai Seite 82: »Am 1. Juni 1842 trat der neue Intendant von Küstner an die Stelle des Grafen Redern und durch ihn entspann sich für Wauer eine ununterbrochene Kette von Kränkungen, Zurücksetzungen und Widerwärtigkeiten aller Art, wunderbar gemischt mit unverhofften Anerkennungen und Belobungen seiner Leistungen... Die erste Veranlassung, daß Wauer gegen die Verfügungen des neuen Chefs und zwar mit günstigem Erfolge opponirte, war die Verweigerung von Parquet-Logenplätzen für die Frau und Tochter, mit der Begründung: »daß nur die *ersten* Mitglieder des Theaters auf diese Plätze Anspruch machen dürften.« — Iffland und die Grafen Brühl und Redern hatten Wauer stets als einen *ersten* Künstler geschätzt und ihm jene Parquetplätze bewilligt. — Daß Herr von Küstner ihm seine liebsten und besten Rollen abnahm und neue Rollen seines Faches vorenthielt, steht aktenmäßig fest. — Auf eine solche unverhoffte

»Anerkennung« und Belobung« durch Herrn von Küstner vom 27. Juli 1847: »Es kann nur der Kunst und dem Königlichen Theater zum großen Vortheile gereichen, daß ein so würdiges Mitglied der älteren Schule, dessen Gebilde das Gepräge der Wahrheit und Tiefe tragen, uns auch ferner erhalten bleibt« — schreibt der alte Wauer in sein Tagebuch: »Ich weiß wahrlich nicht, was ich davon denken soll. Ob das Ironie ist? Der Seltenheit und Merkwürdigkeit wegen will ich dies Schreiben des Herrn von Küstner doch aufheben, um bei Gelegenheit einmal Vergleiche mit seiner Handlungsweise gegen mich anstellen zu können. Noch vor Kurzem hat er mich förmlich absichtlich gekränkt und verletzt und ist Ursache meiner Krankheit und des schweren Rückfalls. Wie soll man das nun zusammenreimen?« — Als Wauer 1848 seinen lieben Wachtmeister in »Minna von Barnhelm« auf Küstners Befehl abgeben mußte, konnte er die Thränen kaum unterdrücken und seinen Schmerz hierüber sprach er noch zwei Tage vor seinem Tode aus. Die Rolle des Arkas in »Iphigenia«, die Wauer seit 1816 ununterbrochen gespielt, forderte Küstner dem Künstler 1849 mit den Worten ab: »weil das Stück zu Goethe's hundertjährigem Geburtstage mit den besten Kräften besetzt werden solle.« Diese Kränkungen veranlaßten Wauer: — ein Jahr vor seinem 50jährigen Jubiläum um seine Pensionirung zu bitten. Bei seinem Abschiedsbenefiz wurde der alte Wauer von seinen Kollegen beglückwünscht und gefeiert. In seinem Tagebuche heißt es: »Das Versammlungszimmer war angefüllt mit meinen Kollegen und vielen Anderen. Baron von Arnim empfing mich recht herzlich. Küstner war nicht da — und es war mir lieb!!« — »Ein Festessen, welches von den Kollegen projektirt war und das man bis dahin jedem Scheidenden zu Ehren gegeben hatte, unterblieb, trotz der zahlreichen Unterschriften zur Theilnahme, weil Wauer sich weigerte, daran Theil zu nehmen, wenn — Herr von Küstner ebenfalls erscheinen würde!« A. W.

Seite 193 Zeile 26: die Sängerin Josephine Schulz-Killitschgy lebt nicht zu Freiburg im »Mutterhause«, sondern in eigener behaglicher Wohnung, gepflegt von ihrer verwitweten Tochter.

III.

Berlin.

1825—1829.

Ein treu Gedenken, lieb Erinnern,
Das ist die herrlichste der Gaben,
Die wir von Gott empfangen haben —
Das ist der goldne Zauberring,
Der auferstehen macht im Innern,
Was uns nach Außen unterging.

Bodenstedt.

»Denn das iſt der Kunſt Beſtreben,
Jeden aus ſich ſelbſt zu heben,
Ihn dem Boden zu entführen;
Lieb und Recht muß er verlieren
Ohne zauberndes Entſagen;
Aufwärts fühlt er ſich getragen!
Und in dieſen höhern Sphären
Kann das Ohr viel feiner hören,
Kann das Auge weiter tragen,
Können Herzen freier ſchlagen!«

Goethe's Prolog bei Eröffnung des Berliner Schauſpielhauſes 1821.

»Berlin läßt in allem Genuß des Schauſpiels nicht das unbefangene Gefühl, ſondern den Verſtand vorwalten, daher Prüfung, wo Genuß, — Grübelei, wo Vergnügen ſein ſollte!«

Iffland 1799.

»Unſer königliches Theater hebt ſich zuſehends. Schöne junge Frauen und Männer von Talent!«

Zelter an Goethe, April 1827.

1. Ein kunsthistorischer Kaffee.

(Als Einleitung.)

Du warst mir ein gar trauter, lieber
Geselle, — komm, Du schöner Tag,
Zieh noch einmal an mir vorüber,
Daß ich mich Deiner freuen mag.
Lenau.

Ja, ein trauter, lieber, wunderschöner Tag, der in dieser Stunde so farbenfrisch und lebensfröhlich vor dem Auge meiner Erinnerung vorüberzieht, als wäre er mir erst gestern verblüht. Und doch muß ich ein halbes Jahrhundert weit zurückschauen auf jenen freudehellen Tag meiner sonnigen Jugend — — und auf eine lange, lange Reihe versunkener und vergessener Gräber, in denen sie Alle — Alle ausruhn, die damals so übermüthig vergnügt mit mir waren.

Es ist der Nachmittag des 1. Januar 1825. Draußen auf dem Berliner Gensdarmenmarkte liegt blitzender Schnee und auf ihm ruht die goldne Sonne. Wie da Alles glitzert: das Schauspielhaus mit seinen schneegepuderten Musen, Apollo und Pegasus, Eros und Psyche und den holden Götter-Knaben, die so wenig gegen die Kälte geschützt sind, als wären sie Kinder Napolitanischer Sonne und — Sitte! Die Kuppeln der beiden Kirchen, die zu beiden Seiten des gottlosen Komödienhauses treulich Schildwach stehen, täglich — stündlich ihr: Wehe! Wehe! über die leichtsinnige theaterlustige Welt! rufend

— die blinken so tugendweiß, als hätte Konditor Fuchs sie soeben mit frischem Eierschnee belegt, um sie in seiner berühmten Weihnachtsausstellung paradiren zu lassen. — Unten auf dem Platze stehn noch einige Weihnachtsbuden mit Pfefferkuchen und gebrannten Mandeln und unter dem schneeschweren Zeltdache glühen die illuminirten Gesichter der dicken »süßen« Madams um so feuriger hervor: — »bei die Kälte!« — Lustige Waldteufel-Jungen stampfen mit dem Rest ihrer selbstfabricirten Weihnachtswaare rufend durch den Schnee und schwingen den größten brummenden Waldteufel unermüdlich um den Kopf und werfen den süßen Pfefferkuchen-Madams die zärtlichsten Blicke zu ... »Dort drüben an der Ecke der Charlotten- und Taubenstraße, lieber Narr, ist »des Vetters Eckfenster«, von dem aus der arme geniale Kallot-Hoffmann so oft das lustige bunte Leben auf dem Wochenmarkte schaute und des Schauspielhauses Geheimnisse belauschte, indem er wie der hinkende Teufel das Dach abhob und mit seinem ergötzlichen Karikaturenstift die tollsten Scenen des tollen Komödiantenlebens auf's Papier warf ... Hinter demselben Fenster hat der Unglückliche an qualvollster Krankheit gelitten, wie kaum je ein Mensch — und sich dennoch mit krampfhafter Angst an diese Lebensqual geklammert — — aus Furcht vor dem dunklen Grabe — und einem Jenseits, das er so gern leugnen wollte, wenn er an so manche finstere Stunde und so manche mit eigenem Fuß zertretene Blume seines Lebens dachte — — und das doch immer wieder handgreiflich vor ihn trat! Und jetzt liegt der Schnee schon zum dritten Mal auf seinem Grabe und er ist ein Sehender, ein Wissender, wo wir noch im Dunkeln tappen und nur ahnen — nur glauben — nur hoffen können ....«

Das ist Rahel Varnhagen, die neben mir an dem sonnenhellen Fenster einer großen behaglichen Stube — vier Treppen hoch — in einem Eckhause des Gensdarmenmarktes steht. Alles ist in dieser Stube altmodisch und verschossen: die braunen ver-

schnörkelten Möbel mit dem gelben Wollendamast und den vergoldeten Löwenklauen, — die Gardinen, — die vielen bunten Stickereien, — die Künstlerbilder an allen Wänden mit den vergilbten Schriftzügen, die einst die Porträts einer jungen schönen Künstlerin widmeten ... vor vielen, vielen Jahren, — die verstaubten Lorberkränze und verblaßten, goldbedruckten Huldigungsschleifen daran, die auf der bauchigen gebohnten Kommode unter einem Glaskasten liegen ... Altmodisch und verschossen sind sogar der große weiße Kater und der fette gelbe Mops, die neben dem Ofen in demselben bequem ausgefütterten Korbe liegen und spinnen und knurren, zur Tugend und zum Frieden erzogen, aber doch stets aufeinander und auf die Vögel der Herrin neidisch und argwöhnisch und zum Kriege bereit ... Altmodisch und verschossen sind auch zum Theil die Menschenbilder, die heute diesen Raum beleben ...

Und doch ist's gar wohnlich und traulich in dieser Stube. Aus der sprühenden Röhre des mächtigen weißen Ofens duftet das echte Berlinische Königsräucherpulver. Auf den Fensterbrettern blühen dunkelrothe Rosen und kaffeebrauner gefüllter Goldlack und in Gläsern gezogen duften Hyazinthen mit leuchtenden Glocken. Zwei andere Fenster sind fast ganz mit epheuumrankten Vogelbauern zugebaut, in denen Kanarienvögel und Dompfaffen munter umherflattern. Sie haben gar stolze Namen: Goethe — Tieck — Kotzebue — Iffland ... Berühmtheiten, mit denen die zärtliche Vogelmutter einst freundlich in Berührung kam. Die Weibchen heißen: Ophelia — Desdemona — Julia — Klärchen — Thekla ... Namen, die auf den verblichenen Schleifen an den welken Lorberkränzen noch zu lesen sind ... Jener aufgeplusterte schmetternde Dompfaff heißt: Gentz! Rahel flüstert mir eine alte verschollene Liebesgeschichte aus längst verwehter Frühlingszeit zu, deren Helden der geistreiche Windbeutel Gentz und die junge schöne Schauspielerin Krickeberg. Die Allerwelts-Herzen- und Schmerzen-Vertraute Rahel war auch die Vertraute dieser Liebe. Sie

ist die Freundin der alten verblühten und — verlassenen Schauspielerin Krickeberg geblieben.

Die flatternden singenden Vögel machen einen Lärm, daß man kaum sein eigen Wort versteht. Es gehört schon die helle Lust und der übermüthige Jubel eines fröhlichen Künstlervölkchens dazu, die kleinen Schreihälse am Fenster zu übertönen, — ja, ihnen durch förmliche Lachsalven so zu imponiren, daß sie erschrocken auf Augenblicke verstummen.

Und ein übermüthig fröhliches Künstlervölkchen ist hier versammelt. Mutter Krickeberg, die unermüdliche und vielseitige »Alte« am königlichen Schauspielhause, die wackere Hannah Kennedy und stattliche Mutter Julia's, die geschmackvolle Uebersetzerin französischer Theaterstücke, die jungherzige Beherrscherin der geliebten Blumen und Vögel, die mit jungen Mädchen noch so gern in die Wette schwärmt und lacht ... Mutter Krickeberg gibt heute, da wenig Damen zu spielen haben, ihrer Freundin Rahel zu Liebe und ihrer »jüngsten Kollegin« zu Ehren, einen solennen Theater-Damen-Kaffee. Rahel hat dazu eine mächtige Baumtorte beigesteuert und mein Mütterchen heimlich bei Konditor Fuchs köstlichen Neujahrspunsch und warme Berliner Pfannkuchen bestellt. Mit welchem Jubel wird diese süße Ueberraschung gegen Abend begrüßt.

Die ganze Hofbühne ist um Mutter Krickebergs großen runden Sophatisch vertreten: vom Großmutterfach bis zum [illegible]ben Backfischlein herab — von Königin Isabeau bis zum [illegible]rtoffelschälenden Suschen. Da sitzen und plaudern und [illegible]cherzen und lachen: die derboriginelle Mutter Eunicke mit ihren [illegible]rei hollen Töchtern, die humor- und witzreiche Amalie Wolff, — die anmuthvolle Fleck-Schröck, — die herb-kühle Stich, — die schöne Franz-Unzelmann, — die stets sorgen[illegible]e Komitsch, eins Ludwig Devrients Gattin, — die froh[illegible]hige Esperstedt ... und auf dem Sopha thronen unter ihren bekränzten Jugendbildern zwei Berühmtheiten einer vergangenen glänzenden Kunstzeit des Berliner Theaters: Karoline

Maximiliane Döbbelin und Henriette Baranius ..., Stolze — epheuumrankte — verwitterte Ruinen, des jungen Wandrers Herz mit Wehmuth erfüllend, da sie so traurig mahnen: Alles vergeht, Alles verweht, was einst jung und schön und fröhlich auf Erden!

Ja: Einst — — und jetzt! Dort im Bilde an der Wand die junge kindlich-liebliche Maximiliane Döbbelin in »Minna von Barnhelm« als entzückende Franziska: »Seh er mich einmal an, Herr Wachtmeister! . . . Herr Wachtmeister! — — braucht Er keine Frau Wachtmeisterin?«

Hier auf dem Sopha die alte siebenundsechzigjährige Pensionärin Maximiliane Döbbelin — verrunzelt — silberhaarig — unförmlich dick — — und stockblind!

Dort die strahlende Schönheit Henriette Baranius als sinnberückendes neckisches Blondchen in Mozarts »Entführung aus dem Serail« . . .

Hier vertrocknet und vergilbt wie eine gespenstische Ahnfrau: ein früh gealtertes Mütterchen — mit den Spuren einstiger Schöne. Alles ist vertrocknet und vergilbt an ihr: das Gesicht, die Hände, das altmodische Seidenkleid, die Spitzenhaube mit dem verwitterten Maiblumenkranz . . .

Doch heute durchblitzt eine fröhliche goldene Sonne die beiden stolzen Ruinen . . . und sie sind mit der Jugend jung und strahlend . . . in der Erinnerung.

Die »jüngste Kollegin« an diesem bunten heiteren Kaffeetische aber bin ich selber: sechzehn Jahr und sieben Monat alt und seit heute actives Mitglied der [illegible]lichen Bühne! In drei Tagen soll mein erstes Debüt auf den neuen Brettern stattfinden. Für mich Grund genug, um ausgelassen fröhlich — um glücklich zu sein.

Und wir Alle sind bei Mutter Krickeberg mit ihren Vögeln in die Wette vergnügt. Selbst die kühle tragische Auguste Düring-Stich thaut auf und man erschrickt fast, daß dies

schöne herbe Gesicht, daß diese ernsten Augen, daß dieser festgeschlossene Mund auch lachen können.

Als dann aber in der Schummerstunde der weißjackige Konditorlehrling den heißen Punsch und die Pfannkuchen bringt und durchaus nicht sagen darf, welche gute Fee ihn herdirigirt hat, — da wächst's das allgemeine Vergnügtsein schnell riesig zum allgemeinen Uebermuth an ... Und die beiden »Ruinen« auf dem Sopha sind die übermüthigsten. Sie sind unerschöpflich im Erzählen von lustigen — tollen — ja, den pikantesten Geschichten aus »ihrer« Zeit, als man noch freier lebte und liebte, — daß der Tisch mit den Kaffeetassen und Punschgläsern unter dem Gelächter der Zuhörerinnen klirrt und die gute Mutter mir mehr als einen besorgten Blick zuwirft und mir heimlich einen Wink gibt, den Vögeln am Fenster einige süße Krümel von Rahels köstlicher Baumtorte zu bringen, — und Rahel vor Lachen fast kreischend von ihrem Stuhl herabgleitet und unnachahmlich jüdelnd aufschreit: »Kinder! Haltet ein! Ich verschwobe! Ich verschwobe!«

Rahel ist selig unter dem Komödiantenvölkchen, wie ich sie sonst nie sah. Die kleine unbehülfliche Figur wippt und hüpft umher, wie ein närrisches Wieselchen, ihre schönen Augen funkeln, immer wilder und aufgelöst'er umzittern die rebellischen Locken das ausdrucksvolle Köpfchen und der große Schildpattkamm, der sie in Ordnung halten soll, schlägt mehr als einen Purzelbaum hintenüber ...

Plötzlich fährt Rahel wie elektrisirt in die Höhe, schlägt mit dem Löffel an ihre Kaffeetasse und ruft mit Pathos aus: »Silentium! Geliebteste Komödianten! Verehrteste Anwesende! Seid Ihr Euch auch vollständig bewußt, was für einen glorreichen Kaffee wir hier soeben trinken?«

»Echten Mokka, das Pfund 14 Jute!« — sagt gar drollig Mutter Eunicke, die sich auf Essen und Trinken nicht schlecht versteht und nie in die Probe kommt, ohne ihre Kolleginnen zu fragen: »Kinder, was habt Ihr heute zu Mittag?

Wir etwas sehr Delikates, Teltower Rübchen mit Kastanien und knusperige Schweinsrippchen! Das soll schmecken!«

»Ach, von dem Kaffee kochten und tränken wir zu Hause vierzehn Tage lang!« — flüstert mir die stets sorgenvolle Komitsch zu. Nach ihrer Scheidung von Ludwig Devrient hat sie einen Berliner Kammergerichts- — — Referendar geheirathet und so muß sie für das große Häuflein kleiner Komitsch jeden Groschen ihrer Gage zu Rathe halten.

»Kinder, ich will's nur gestehn« — sagt Mutter Krickeberg komisch-verschämt — »eine Ahnung Cichorie ist drin — aber nur eine Ahnung. Blos der höheren Färbung wegen!«

»Unterm alten Fritz war solch ein Kaffee eine Rarität und man mußte ihn hinter dreifach verschlossenen Thüren trinken — der verdammten Kaffeeratten (commis rats de cave) wegen, die jedes Haus durchschnüffelten und vom Könige dafür bezahlt wurden. Mehlsuppe sollten wir statt Kaffee trinken, wollte Fridericus Rex. Mondscheinblasse tugendsame Mehlsuppe! Aber ich hab' ihm nie den Willen gethan. Wie die Adorateurs Euch glatten Lärvchen heute die Wohlgerüche Arabiens und die Süßigkeiten Italiens zu Füße legen — so durfte sich uns kein Anbeter nahen, ohne aus der Tasche seines seidenen Fracks ein Tütchen mit geschmuggeltem Kaffee hervorzuziehen. Und an solchen glühenden Kaffee-Verehrern hat's uns in unserer holden Jugend nie gefehlt. Ich konnte zuweilen die ganze Komödianten-Bande mit dem so geopferten verbotenen braunen Trank regaliren. Nicht wahr, Baranius?« — Das ist die eine Ruine — die arme alte dicke blinde Döbbelin.

»Ja, ja, Maximiliane« — seufzt die andere Ruine lustig zurück. »Die Zeit ist hin, wo Bertha spann — und auch ich auf meiner Bleiche, mein Stückchen Garn begoß.«

»Aber der Kaffee — unser heutiger Kaffee?« — mahnt Rahel.

»Nun, es ist ein »dämelicher Neujahrskaffee — der erste Damenkaffe des neuen Heilsjahres 1825!«

»Sehr richtig, kluge Wölfin — und doch total an meinem Vogel vorbei geschossen. Aber Ihr rathet's nicht, Kinder, also muß die Rahel es Euch nur sagen: Mutter Krickeberg gibt uns hier heute den allerechtesten kunsthistorischen Kaffee, wie Berlin keinen zweiten zusammenbringt. Die ganze Geschichte des Berliner Theaters ist um diesen Kaffeetisch versammelt: seine glänzende Vergangenheit — seine glorreiche Gegenwart — seine hoffnungsvolle Zukunft! Ein wundersamer Kranz von lebenden Bildern, welche die verschiedenen Epochen des Berliner Theaters treu und ruhmvoll repräsentiren — und dabei so glücklich sind, von ihnen auch schwätzen zu können. Hier sitzt die glorreiche Epoche Döbbelin, die der preußischen Königsstadt das erste stehende deutsche Theater gab. Es folgt die Epoche Schönheit-Baranius, unter Theaterleitung der Dichter-Professoren Engel und Ramler. Hier unsere holdselige Fleck und unsere gute Eunicke führen uns zurück in die Tage ihrer schönen Jugend, als Iffland regierte und Ferdinand Fleck und Friederike Unzelmann genialisch zusammen spielten, wie weder vor ihnen, noch nach ihnen göttliche Sterbliche, und sie selber Lorber und Rosen mit den Herrlichen theilten. — Sogar die klassische Theater-Zeit Weimars unter einem Schiller und Goethe ist hier auf's würdigste vertreten durch unsere Amalie Wolff. — Mutter Krickeberg hat unter Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg und unter Kotzebue in Königsberg gespielt und gelernt. — Ihr andern Alle repräsentirt die Graf Brühlsche Neuzeit — und hier mein lieber blonder Narr, der heute in Euren Kreis tritt, die hoffnungsvolle Zukunft ... Ich, die ich als Rahel Levin und Rahel Varnhagen alle diese Epochen selber schauen durfte, sitze dabei als die Muse der Berliner Theatergeschichte, als Euer künstlerisch-kritisches Gewissen — und hier, unsere liebe Frau Rittmeisterin Bauer bildet das hochverehrte Publikum und hat wohl die Güte mir noch eine Tasse echten kunsthistorischen Kaffee einzuschenken. Er und wir Alle leben hoch und fröhlich —

hoch! — Und nun, Ihr Repräsentantinnen glorreicher Kunstepochen rühret Eure Zünglein und erzählet uns aus Eurer Zeit und aus Eurem Leben! — Die Epoche Döbbelin hat das Wort . . .«

Und wundersame Bilder einer längst verschollenen glanzvollen Theaterzeit steigen aus den bunten — lustigen und wehmüthigen Geschichten der alten unförmlich dicken blinden Schauspielerin, mit siebenundsechzig Jahresringen in dem faltenreichen Gesicht, vor mir auf: mich berauschend mit ihrem seltsam betäubenden Duft — gemischt aus zerstäubter Jugendlust und Menschenschöne und verwelkten Rosen- und Lorberblättern und Würmerfraß und Erdenstaub . . .

Nein, ich vermag es nicht, der Erzählerin Worte hier wiederzugeben — nach mehr als einundfünfzig Jahren. Ich kann es nur mit Bildern versuchen. Und auch sie werden — müssen verblaßt erscheinen . . .

* * *

Der große Friedrich liebt und achtet nur französisches Schauspiel und italienische Oper. Er hat sich an der deutschen Komödie des berühmten »starken Mannes« Eckenberg, an dessen Kapriolen und plumpen Späßen sich sein königlicher Vater so ergötzte, daß er dem Prinzipal Eckenberg erlaubte, sich 1730 in Berlin auf dem neuen Markte eine eigene hölzerne Komödienbude zu erbauen und eine Komödiantenbande zu berufen, — an diesem »starken Manne« und seiner deutschen Komödie hat sich der Kronprinz Friedrich mit dem französischen Esprit schon in früher Jugend, da er mit seinen Schwestern allabendlich vom Papa in die Komödie kommandirt wurde, gründlich für immer den Magen verdorben. Und noch im Jahre 1771, als ihm sein Directeur des spectacles, Graf Zierotin-Lilgenau das wunderbare Talent und die seltene Stimme einer jungen deutschen Sängerin, der einundzwanzigjährigen Mlle. Gertrude Schmeling aus Kassel rühmt und den König bittet,

dieſelbe für die italieniſche Oper engagiren zu dürfen, lacht Friedrich verächtlich: »Eine deutſche Prima-Donna? Pah! Da wollte ich mir doch lieber von meinen Pferden italieniſche Arien vorwiehern laſſen!«

Dennoch geſtattet der König einen »Verſuch« der deutſchen Sängerin in der italieniſchen Oper: »Britannico«, — vielleicht in der Hoffnung, ſich an der »Karikatur« italieniſchen Geſanges und an deutſcher Plumpheit ergötzen zu können und ſeine Abneigung gegen deutſche Kunſt auf's Neue gerechtfertigt zu finden. Aber wie wird der alte Fritz überraſcht — entzückt, als er die deutſche Sängerin ihre Bravourarie ſingen hört: Mi paventi! Sie verdunkelt alle ihre italieniſchen Kolleginnen. Der bewundernde König bewilligt ihr ein lebenslängliches Gehalt von 3000 Thlr. Damals eine unerhörte Gage! Aber auch viel Leiden und Demüthigungen bringt ihr des Königs Bewunderung. Sie liebt bis zum Wahnſinn den ſchönen — laſterhaften Kammer-Violoncelliſten Ignatius Mara, und da ſie zur Heirath die königliche Erlaubniß nicht erlangen kann, läuft ſie mit dem Geliebten bei Nacht und Nebel davon. Unterwegs aufgegriffen, wird Mara zur Strafe als Regiments-Trommelſchläger in den Soldatenrock geſteckt und die an Leib und Seele gebrochene Prima-Donna, die es verweigert, wieder vor dem Könige zu ſingen, von rohen Soldatenfäuſten aus dem Bett geriſſen und auf die Bühne geſchleppt und zum Singen gezwungen! Nur durch eine neue lebenslängliche Verpflichtung kann Gertrude Schmeling den Geliebten aus der Soldatenjacke befreien und die königliche Erlaubniß zur Heirath erlangen. Obgleich von ihrem liderlichen trunkſüchtigen Gatten auf's Brutalſte gemißhandelt, folgt ſie ihm 1779 zum zweiten Mal auf die Flucht. Vom preußiſchen Geſandten in Dresden wieder angehalten, ſteht ihnen die härteſte Strafe bevor. Aber der alte Fritz befiehlt: »Laßt ſie laufen! Das Weib iſt wie ein Jagdhund. Je mehr von ihm geſchlagen, deſto anhänglicher wird ſie an ihren Herrn!« — Und doch war

die deutsche Mara die einzige Sängerin, die den König noch an die italienische Oper fesselte. Er besuchte das prachtvolle Opernhaus nur noch selten und betrat es seit 1781 nie mehr.

Für die geliebte und gehätschelte französische Truppe, die bis dahin wöchentlich ein oder zwei Mal vor dem Hofe und einem eingeladenen Stadtpublikum im Kurfürstensaale des Schlosses gespielt hat, läßt der König 1775 auf dem Gendarmenmarkte ein elegantes kleines Komödienhaus bauen, mit der Inschrift: Ridentur et corriguntur mores! Sitten werden belacht und gebessert! Doch schon nach zwei Jahren, beim Ausbruch des bayerischen Erbfolgekrieges, wird die Pforte wieder geschlossen und die französische Truppe verabschiedet.

Berlin ist wieder auf die armen fahrenden Komödianten-Banden angewiesen, die seit Eckenberg hin und wieder in armseligen Bretterbuden auf dem Neuen-, Spittel- und Gensdarmenmarkte, auf dem Dönhof- und Stallplatze der breiten Straße oder auch in einem Saale des Rathhauses ihre Haupt- und Staatsaktionen, Burlesken, Singspiele, Trauerspiele mit Gesang und extemporirten Stücke spielten. Sie alle machten aber die schlechtesten Geschäfte in Berlin. Eckenberg setzte nicht nur die 40,000 Thlr. zu, die er als »starker Mann« bei seinem Umherziehen erworben, — er mußte Berlin sogar mit Zurücklassung seiner ganzen Garderobe und sonstigen Theaterutensilien wegen Schulden verlassen.

Die Schönemann'sche Bande, die 1742 nach Berlin kommt, weckt der preußischen Königsstadt zum ersten Mal ein bedeutsames Ahnen zukünftiger edler Schauspielkunst. Unter den acht Mitgliedern finden wir einen Eckhof, einen Heyderich, einen Starke, eine Rainerin. Sie spielen auch schon »regelmäßige« Stücke von Johann Elias Schlegel, Gottsched und der Gottschedin, Gellert, Rost und Uebersetzungen von Voltaire, Molière, Corneille. Von ihnen wird auch die erste deutsche komische Oper in Berlin gegeben: »Der Teufel ist los!« von Borck, nach dem Englischen. Dies ernste Streben findet aber

bei dem jungen König Friedrich nicht die geringste Theilnahme oder Unterstützung, — nur Spott und Hohn. Schönemann muß aus Mangel an Zuschauern seine Bude bald wieder schließen. Wander- und kampf- und hungermüde entsagt er ganz dem Theater und findet als herzoglicher Rüstmeister in Schwerin Ruhe und Brod.

Hanswurst und Colombine — der Wiener Franz Schuch und Frau — halten in Berlin ihren schellenklingenden Einzug und geben in ihrer Bude auf dem Gensdarmenmarkte immer erst zum Besten ihrer Kasse hintereinander sechs Hanswurstiaden — und dann für die armen Kunstschwärmer ein »regelmäßiges Stück«. Im Leben ein finsterer Hypochonder, ist Schuch auf der Bühne der ergötzlichste Hanswurst. Er pflegt selber zu sagen: »Wenn ich die Hanswurstjacke anzieh, so ist's nicht anders, als ob der leibhaftige Satan in mich führe!« Er braucht sich dem Publikum nur zu zeigen — und das ganze Haus jubelt ihm lachend zu. Sein treuer lustiger »Anselmo« ist Stenzel. In den wenigen regelmäßigen Stücken zeigen sich den Berlinern später berühmte Künstler, wie: Eckhof, Kirchhof, Brückner, Döbbelin, Brandes, Antusch, der ältere Stephanie, Mecour und Frau — aber sie gehen bald wieder. Berlin hat noch nicht gelernt: echte Künstler zu würdigen und zu — fesseln.

Im Frühjahr 1755 spielt die berühmte Ackermann'sche Truppe 8 Mal auf dem Berliner Rathhause. Sie besteht aus 30 Künstlern und nimmt im Ganzen nur 426 Thlr. ein. Hanswurst Schuch aber wird reich. Und dennoch lebt und wirkt zu gleicher Zeit der junge Lessing in Berlin: für Veredlung der deutschen Schauspielkunst! Schon gehn sein »Junger Gelehrter« — »Damon« — und »Die alte Jungfer« über die Bretter!

Hanswurst Franz Schuch ist 1763 gestorben, aber seine Söhne setzen das Hanswurstgeschäft in Berlin glänzend fort. Sie erbauen sich auf einem Hofe der Behrenstraße ein eigenes

kleines Theater mit einer Puppenbühne von kaum 24 Fuß Höhe und Breite und 30 Fuß Tiefe. Das enge düstere Haus faßt noch nicht 800 Zuschauer — und dennoch wird es die Wiege des späteren Berliner National-Theaters! Dennoch pflücken auf diesen armseligen Brettern eine Maximiliane Döbbelin, eine Henriette Baranius, eine Mecour, ein Döbbelin, Brockmann, Schröder, Brückner, Reinicke, Fleck, Unzelmann unverwelklichen Lorber — im »Hamlet« — »Götz von Berlichingen« — »Julius von Tarent« — »Heinrich IV.« — »Otto von Wittelsbach« — in den »Räubern« — im »Fiesko«, — in »Stella«, — »Emilia Galotti«, — »Minna von Barnhelm«, — »Nathan dem Weisen«.

Aber so weit sind wir noch lange nicht. Hanswurst Christian Schuch im rothen Wämschen schwingt hier noch seine Pritsche — und je ärger er Anselmo-Stenzel, eine Schulzin und Brandes malträtirt, desto heller jubelt ihm das Publikum zu und belacht seine schon hundert Mal gehörten Albernheiten und Zoten immer wieder auf's Neue . . .

Da kommt im Jahr 1766 eine kleine Künstlerfamilie nach Berlin, um bei Schuch Engagement zu nehmen: Karl Theophil Döbbelin, der als flüchtiger Halle'scher Student 1750 zum ersten Mal die Leipziger Bühne der Neuberin betreten, und seitdem als Komödiant und Prinzipal viele Jahre lang in der Welt herumgefahren ist, besonders am Rhein, mit seiner zweiten Gattin, geb. Neuhoff, einer gebildeten, energischen Schauspielerin, einem reizenden achtjährigen Töchterchen Karoline Maximiliane, das schon mit Glück in Kinderrollen und im Ballet die Bretter betreten hat, und mit zwei jüngeren Söhnchen. Mit Döbbelin beginnt eine neue — eigentlich die erste Epoche des deutschen Schauspiels für Berlin.

Ein Zeitgenosse schreibt darüber 1772 in der Zeitschrift »Die Logen«:

. . . »Man weiß, wie sehr ein großer Theil in Berlin gegen Alles, was deutsch heißt, eingenommen ist. Leute, die

so dachten, glaubten auch, daß ein Deutscher kein Genie zum Theater haben könne; zum Possenspieler möchte er wohl noch Geschicklichkeit besitzen. Man beurtheilte alle Akteurs nach denen, die auf dem Schuch'schen Theater erschienen, und diese Possenspieler waren gleichwohl damals die Belustigung des Publikums. Nur für sie erklärte sich der herrschende Geschmack. Welche Hindernisse, welche Vorurtheile hatte Döbbelin nicht zu überwinden, — und wie tapfer und glücklich überwand er sie! In kurzer Zeit bildete er den Geschmack und befreite das Publikum von einer Menge gefaßter Vorurtheile. Wer hätte es aber auch besser gekonnt als Döbbelin! In ihm sah Berlin den ersten Deutschen Akteur auf seiner Bühne. Er betrat zum ersten Mal als Zamor in »Alzire« das Theater. Man erstaunte, bewunderte und fühlte zum ersten Mal in einer deutschen Komödie, und das Publikum, das sonst nichts als Possenspiele sehen mochte, sah jetzt einige Mal hinter einander mit Vergnügen einen Zamor. Bald darauf erschien er als Richard; auch dieser wurde vor der zahlreichsten Versammlung mit allgemeinem Beifall mehrere Mal wiederholt. Er war der erste Akteur, der in Jamben deklamirte. Er brachte zuerst den Atreus auf die Bühne, und mit welcher Wahrheit, mit welcher Vollkommenheit machte er ihn nicht . . .«

Und Döbbelin erzählt selbst:

»Als ich im Jahre 1766 nach Berlin kam, fand ich die Bühne in einem eigenen Zustande: Hanswurst und wieder Hanswurst und alle Tage Hanswurst! Wie erstaunte ich aber, als ich auch Nicolai, Ramler, Mendelssohn, Lessing unter den Zuschauern fand. »Wie?« — sagte ich zu Lessing — »Ihr, die Schöpfer, die Säulen des guten Geschmacks könnt das mit ansehn?« — »Macht's besser, wenn Ihr könnt!« — erwiderte Lessing. — »Das will ich!« — versetzte ich. — »In vier Wochen soll der Held herrschen und der Hanswurst vertrieben sein!« — »Dann setze ich Euch eine Ehrensäule!« — erwiderte Lessing. — — Ich habe Wort gehalten, habe das

Theater gereinigt, den Hanswurst vertrieben — — aber Lessing ist mir die versprochene Ehrensäule schuldig geblieben. Doch glaube ich sie mir selbst dadurch gesetzt zu haben, daß ich seinen »Nathan den Weisen« auf die Bühne gebracht habe!«

Nun, etwas länger als vier Wochen dauert es doch, bis Döbbelin den Hanswurst von Schuch's Bühne vertreibt. Zunächst vertreibt der Hanswurst — ihn. Schon nach wenigen Monaten eines harten Kampfes gegen Schuch's Hanswurstiaden verläßt Döbbelin die kleine Bühne der Behrenstraße und ist froh, vom Könige die Erlaubniß zu erhalten, mit einer eigenen Truppe neben Schuch in Berlin spielen zu dürfen. Alle Hanswürste, Burlesken, Stegreifsstücke sind von seiner Bühne verbannt. Döbbelin versucht es redlich, den Berlinern Geschmack an edler Schauspielkunst, an Trauerspielen, Schauspielen mit Gesang und Operetten einzuflößen. Umsonst! Die Berliner laufen zum Hanswurst — oder in die französische Gratis-Komödie. Schon nach einem Jahr muß der vollständig abgebrannte Döbbelin seufzend und ingrimmig daran denken: seine Bude für immer zu schließen und dem undankbaren Berlin den Rücken zu kehren ... da kommt Freund Lessing und bringt ihm sein neuestes Theaterstück ... und am 21. März 1769 geht »Minna von Barnhelm« zum ersten Mal über Döbbelin's armselige kleine Bühne ... Mit welch einem rauschenden Erfolge! Solch ein Entzücken hat selbst der geliebteste Hanswurst in Berlin noch nicht hervorgerufen. Alle Welt strömt hin, dies neue Stück des Herrn Lessing zu sehn, das so frisch und keck aus dem vollen Menschenleben des Heute herausgegriffen ist, und in dem die Soldatenuniform und Soldatenlust des großen Friedrich zum ersten Mal die Bretter betreten. Nur der König selber zuckt mitleidig die Achseln und ist nicht mal so neugierig, dies vielbesprochene wunderbare Stück zu sehen, das seinen eigenen Ruhm verherrlicht. Kann man vom Dornstrauch Feigen pflücken? Was vermögen dieser deutsche Herr Lessing und deutsche Komödianten auf der Bühne!

Binnen drei Wochen kann Döbbelin sein erstes goldnes Kassenstück »Minna von Barnhelm« vor den Berlinern neunzehn Mal bei vollen Häusern wiederholen — er ... und die deutsche Bühne sind gerettet! Schon nach einem Jahr, nachdem die glückliche Wandertruppe ihre »Minna« und andere regelmäßige Stücke noch in Potsdam, Stettin, Königsberg und Danzig mit klingendem Erfolge gespielt hat, kann Prinzipal Döbbelin sich in Berlin ein eigenes kleines Schauspielhaus in der Nähe des königlichen Lustschlosses Monbijou, in dem Friedrichs ungeliebte Gemalin einsam ihre Tage vertrauert, für die große Summe von 6880 Thalern kaufen. — Das Wanderleben gibt die Truppe aber doch nicht auf. Denn wie könnte Berlin wohl ein stehendes Theater erhalten! Und die kleine Karoline Maximiliane wandert und spielt und tanzt fröhlich mit.

Prinzipal Schuch stirbt 1771 — und mit ihm endlich auch der Hanswurst in Berlin. Das Komödienhaus in der Behrenstraße übernimmt der Prinzipal Heinrich Gottfried Koch, der — gleich Döbbelin — einst auch als Student die Leipziger Bühne der Neuberin betrat und von dieser wackeren Prinzipalin und großen Menschendarstellerin lernte. Er leitet die Berliner Bühne im Geiste der Neuberin und hat das Glück: Goethe's »Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand« am 12. April 1774 den Berlinern zuerst vorspielen zu können. Das Stück ruft einen wahren Begeisterungs-Sturm hervor. Auf dem Komödienzettel ist es gar wunderlich annoncirt:

»Ein ganz neues Schauspiel von fünf Akten, welches nach einer ganz besondern und jetzo ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und scharfsinnigen Verfasser mit Fleiß verfertigt worden. Es soll, wie man sagt, nach Shakespeare'schem Geschmack abgefaßt sein. Man hätte vielleicht Bedenken getragen, solches auf die Schaubühne zu bringen, aber man hat dem Verlangen vieler Freunde nachgegeben und, so viel als Zeit und Platz erlauben wollen, Anstalt ge-

macht, es aufzuführen. Auch hat man, sich dem geehrtesten Publiko gefällig zu machen, alle erforderlichen Kosten auf die nöthigen Dekorationen und neuen Kleider gewandt, die in den damaligen Zeiten üblich waren.« (Folgt das lange Personen-Verzeichniß.) »In diesem Stück kommt auch ein Ballet von Zigeunern vor. Die Einrichtung dieses Stückes ist im Eingange auf einem à parten Blatte für 1 Gr. zu haben. Der Schauplatz ist in dem gewöhnlichen Komödienhause in der Behrenstraße. Die Person zahlet im ersten Range Logen und Parquet 16 Gr. Im zweiten Range Logen 12 Gr. Im Amphitheater 8 Gr. Und auf der Gallerie 4 Gr. Der Anfang ist präcise um 5 Uhr.«

Goethe's Name ist nirgends genannt. Nur eine Zeitung ist so glücklich, dem hochgeehrten Publiko verrathen zu können: Der Verfasser sei ein Dr. Göde in Frankfurt a. M.

Mit Koch und seiner Truppe, zu der ein Brückner, Withöft, Henke, eine Starkin, Henischin, Spenglern zählen, kann Döbbelin den Kampf um's Dasein nicht aufnehmen. Er hält sich vier Jahre lang fern von Berlin und spielt in Dresden, Potsdam, Leipzig, Halle, Magdeburg, und erwirbt sich in Braunschweig den Titel eines Hofschauspielers. Erst nach Kochs Tode kehrt Döbbelin im Frühjahr 1775 nach Berlin zurück, erhält Kochs Privilegium und übernimmt das kleine Komödienhaus in der Behrenstraße für 14,000 Thaler. Sein Privilegium lautet auf das ganze Königreich Preußen, mit Ausnahme der Provinz Schlesien, und »in Berlin und an allen Orten sollen neben ihm keine andern Komödiantengesellschaften zugelassen werden! Dagegen soll der ꝛc. Döbbelin und seine Ehefrau schuldig und gehalten sein: beständig eine vollständige, aus guten und geschickten Akteurs bestehende Gesellschaft zu unterhalten, vorjetzt aber die besten der Kochischen Truppe zu engagiren. Ohne ausdrückliche Erlaubniß des General-Oberfinanz-Kriegs- und Domainen-Direktorii sich nicht von Berlin zu entfernen. Dieser Behörde jederzeit Rechenschaft

zu geben von der Erfüllung aller Bedingungen des Privilegii. Von jeder theatralischen Vorstellung einen Thaler zur Armenkasse abzuführen ... Um desto eher bestehen und eine gute Schauspielergesellschaft zum Vergnügen des Publikums unterhalten zu können, schlechterdings an Niemanden, weder Obrigkeitliche Personen, noch Partikuliers, es sei unter welchem Vorwande es wolle, Freibillets und freie Logen oder Plätze bei seinen theatralischen Vorstellungen zu geben oder anzuweisen, widrigenfalls fiskalische Ahndung zu gewärtigen ist. Doch soll dem ꝛc. Döbbelin unverwehret sein, denjenigen Gelehrten, deren Einsichten und Rath er sich zur Verbesserung seines Theaters zu bedienen gemeinet, den freien Zutritt zu gestatten ... Der Direktor hat sich einer anständigen Conduite zu befleißigen, gute Ordnung und Zucht bei seiner Gesellschaft zu unterhalten, sich einsichtsvoller Gelehrten zur Verbesserung der Schauspielertalente zu bedienen und keine anderen Vorstellungen zu geben, als welche der Sittlichkeit und dem guten Geschmacke unanstößig sind ...«

Unterstützt von vorzüglichen Mitgliedern, die er theils mitgebracht, theils von der Kochischen Truppe übernommen hat, eröffnet Döbbelin seine armselige kleine Bühne in der Behrenstraße am 17. April 1775 mit einer Rede, dem Trauerspiel: »Perseus und Demetrius, oder die feindseligen Brüder«, und dem Ballet: »Die Fischweiber«.

Karoline Maximiliane Döbbelin ist jetzt 17 Jahre alt und zur jugendlichen ersten Liebhaberin im heiteren sentimentalen, naiven und tragischen Fach erblüht — außerdem tanzt sie im Ballet und spricht fast alle Pro- und Epiloge. Sie ist in dem nächsten Jahre für Berlin die erste »Stella« in Goethe's »Schauspiel für Liebende«, das noch den wunderlichen Schluß hat: um kein liebendes Herz und kein gerührtes Publikum zu kränken, gestattet der junge feuerherzige Dichter seinen drei Liebenden eine Freiheit: wie der Papst dem Grafen von

Gleichen. Erst der reifere Goethe hat seiner »Stella« den tragischen Schluß gegeben.

Und am 17. December 1777 ist diese Stella für die Berliner auch die erste Ophelia eine Ophelia in ellenhoher Frisur mit Pfauenfedern, Reifrock und Stöckelschuhen! Der berühmte Brockmann aus Hamburg gibt die Titelrolle, Döbbelin den Geist, der junge geniale Unzelmann den Laertes.

Am 8. April 1778 ziehen die Soldaten des großen Friedrich aus Berlin in den bayerischen Erbfolgekrieg. Am Abend gibt Döbbelin Kronegk's Trauerspiel »Kodrus«. Der Held ist todt und das Stück schließt mit den Worten:

»Sein Tod will nicht beweint, er will bewundert sein.«

— aber sogleich fährt Maximiliane Döbbelin gegen das Publikum fort:

»Ihr Helden meines Volks, nicht wahr, Ihr stimmt mit ein?
Wohlan, zieht hin zur Schlacht, siegt, sterbt im Heldenlauf
Und steigt, wie Kodrus, dann zum Sitz der Götter auf!«

Rasender Applaus! Thränenreichste Rührung in dem kleinen Komödienhause.

Auch der große Schröder, der am Ende desselben Jahres in Berlin als Lear, Hamlet und in fünf anderen Rollen gastirt, bringt dem Patriotismus der Berliner eine ähnliche Huldigung dar. Nachdem er den Hamlet sechs Mal gespielt hat, und am Schlusse stürmisch herausgerufen ist, dankt er durch ein begeistertes Hoch auf den großen König und sein tapferes Heer, das im bayerischen Erbfolgekriege siegreich gegen Oesterreich kämpft.

Als Lear ist Schröder so erschütternd, daß der tiefbewegte Moses Mendelssohn schon nach dem dritten Akt das Haus verlassen muß, und sich auch später nie entschließen kann, diesen Lear wieder zu sehen, obgleich er Schröder bewundert und liebt.

Auch der ehrliche Döbbelin bewundert den großen Friedrich Ludwig aus Hamburg, aber doch nicht ohne ein wenig Eifersucht auf die Begeisterung der Berliner für ihn. Ueberdies hat der Minister Michaelis Schröder wiederholt die Direktion der Berliner Bühne angeboten. Als Schröder 1781 auf der Durchreise wieder nach Berlin kommt, bringt der Prinzipal Döbbelin sogar das große Kassenopfer und — sucht den glänzenden Rivalen auf jede Art am Auftreten zu verhindern. Aber das Publikum bemerkt während der Vorstellung des »Hamlet«, die Titelrolle von Lambrecht gegeben, den genialen Hamburger Hamlet in einer Loge und ruft am Schluß so stürmisch nach »Schröder Hamlet — Schröder Lear«, daß Döbbelin sich entschließen muß, seinen berühmten Rivalen um einige Gastrollen zu bitten. Schröder, der Döbbelin's eifersüchtige Intriguen längst durchschaut, rächt sich in vornehmster Weise an dem Direktor, indem er ihm auf sein langes flehentliches Bitten sagt: »Nun gut, ich werde zwei Mal auftreten, aber unter der Bedingung, daß ich — gratis spiele!«

Eine fröhliche und eine traurige Feier geben der jungen Maximiliane Gelegenheit, ihr liebenswürdiges Talent der poetischen Ansprache an das Publikum zu entfalten.

Am 17. April 1780 feiert Döbbelin's Bühne das erste Lustrum ihres Bestehens und des Direktors Tochter spricht als »Thalia« mit Geist und Gefühl einen von Plümicke — dem später so berüchtigten Schiller-Verballhorner — versificirten Dank an das hochgeehrte Publikum und streut frische Rosen in's Parterre hinab und schließt mit den Worten:

»Lebt wohl! Nie war ein Dank, nie unsre Wünsche treuer,
Als jetzt! — Gold hat die Muse nicht, allein sie hat ein Herz;
Und dieses Herz — dies Herz bleibt Euer!
Nehmt ihren Dank! Nehmt diese Blumen an! —
Nur Freudenthränen sind's — nur frischgepflückte Rosen,
Was Euch Thalia geben kann! —«

Wie anders erscheint die Bühne am 24. Februar des

nächsten Jahres! Trauerdraperien hüllen sie ein, im Hintergrunde ragt ein Monument mit Lessings Bildniß und einer Todtenurne auf, umstanden von sämmtlichen Schauspielern in tiefster Trauer. Der Dichter des »Nathan« — der »Emilia Galotti« und »Minna von Barnhelm« ist vor neun Tagen zu Wolffenbüttel verschieden . . .

In wallende Trauergewänder gehüllt, spricht Maximiliane Döbbelin die von Professor Engel gedichtete Trauerrede:

. . . »Er ist nicht mehr! — Auf öffentlicher Scene,
Aus voller Brust dem Edlen hingeweint,
Sei unsers Danks gerechte fromme Thräne
Mit Eurem Dank und Eurem Schmerz vereint! —
Wenn er ein Deutscher nicht, wenn er ein Britte wäre:
Da schlösse seinen Sarg die Gruft der Kön'ge ein;
Da würd' ein Volk, gefühlvoll für die Ehre,
Ihm öffentlich ein ew'ges Denkmal weih'n!
O gönnt dann Ihr, des großen Mannes Asche,
Daß seinen Todtenkrug, der sie gesammelt hat,
Die deutsche Künstlerin in Deutschlands erster Stadt
Mit töchterlichen Thränen wasche,
Sie ist zu klein, Verdienst, wie so ein Geist erwarb,
Mehr als bewundernd zu empfinden;
Zu arm, mit Blumen nur die Urne zu umwinden,
Denn ach! sie welkten, als er starb!«

Auch »Emilia Galotti« wird bald darauf zwei Mal in Trauerkleidern gespielt, unter großem Andrang des Publikums. Maximiliane ist eine rührende Emilia. — Aber »Nathan der Weise«, den Döbbelin am 14. April 1783 zuerst auf die Bühne bringt und sich und dem Dichter dadurch eine Ehrensäule setzt, läßt die Berliner kalt. Schon bei der dritten Aufführung bleibt das Haus leer, obgleich die Darstellung eine vorzügliche. »Herr Döbbelin selbst war Nathan und gab ihn mit vieler Innigkeit; sein Spiel erinnerte noch immer an seine theatralischen Verdienste, durch die er den Harlekin verbannt und reinere Vergnügungen uns schmecken gelehrt hatte!« —

schreibt ein Kritiker jener Tage. Recha — Mlle. Döbbelin. »Döbbelin hatte keine Kosten gescheut, das Meisterstück so würdig als möglich aufzuführen. Es waren neue Dekorationen und Kleider dazu verfertigt worden und man sollte glauben, dieser Aufwand würde ihm tausendfach vergolten werden ... Die Judenschaft, auf die man bei diesem Stück sehr rechnen konnte, war, wie sie sich selbst verlauten ließ, zu bescheiden, eine Apologie anzuhören, die freilich nicht für die heutigen Juden geschrieben war und so fanden sich nur Wenige, denen Nathan behagen wollte ...«

Bei der ersten Aufführung des Nathan kommt ein komisches Intermezzo vor, das die Berliner und ihre Lach- und Spottlust mehr beschäftigt, als Lessings ganzes Meisterwerk. Brückner, Sultan Saladin, verspricht sich und deklamirt mit Pathos: »Auch soll es Nathan schon empfinden, daß er ohne Christenfleisch ein Schweinekind erzogen!«

Um so stürmischer werden »die Räuber« bejubelt, obgleich Plümicke sie für Berlin zerarbeitet hat. Der erste Karl Moor ist Scholz, — der erste Franz: der schöne Böhme Czechtitzky, »der die Aufmerksamkeit aller Zuschauer auf sich zog«, — die erste Amalie: Mlle. Döbbelin!

Aber bald betritt ein neuer Karl Moor die kleine Bühne der Behrenstraße, der sie Alle verdunkelt — ja Alle! Der sechsundzwanzigjährige Ferdinand Fleck — der genialste und idealste Schauspieler seiner Zeit. Er braucht nur aufzutreten, schön wie ein junger Gott, in edler Haltung, mit leuchtenden Augen — und jedes Herz schlägt ihm entgegen. »Fleck, der gar kein Riese war, wußte Kopf und Auge bis in die Wolken zu erheben!« — schreibt Zelter an Goethe. Und Friedrich Schulz, der enthusiastische Theaterfreund und Kritiker, ergänzt uns dies Bild: »Man muß ihn gesehen haben, diesen jungen schönen Mann mit diesem bedeutenden Kopfe, diesen funkelnden Augen, dieser festen Gestalt; man muß selber gehört haben dies unvergleichliche Organ, das in dem seltensten Umfange eben so

stark als wohltönend war, man muß die Macht seiner Phantasie empfunden haben, die seinen Körper belebte und beseelte. Genug, Fleck war der Träger und das Haupt der Bühne während der letzten Jahre der Döbbelinschen Führung und sie mußte in ein leeres Gaukelspiel verfallen, wenn er sie verließ!« Wie geboren ist dieser ideale Fleck für die idealen Jünglings-Heldengestalten eines Schiller. Er weiß nicht nur Kopf und Auge zu den Wolken zu erheben, sondern auch den edlen Geist — das glühende Herz und den unwiderstehlich fortreißenden Schwung der Rede! Jedes Wort von seinen Lippen zündet blitzartig. Seine Rollen sind nicht mühsam aus Nüancen und Pointen zusammengeflickt. Seine Bühnenfiguren sind stets aus einem Guß — treu nach der Natur. Und dieser berauschende Karl Moor — Fiesko — Otto von Wittelsbach wird von Döbbelin wöchentlich mit 12 Thalern bezahlt!

Und doch ist der Prinzipal kein engherziger Knauser. Er bringt es nie über das Herz, einen Schauspieler, der ihm wenig nützt, brodlos vor die Thür zu setzen. Macht man ihm solche Zumuthungen, so ist seine gutmüthige Antwort: »Kann ich den armen Schelm auch nicht gebrauchen, so gebraucht er doch mich!« Und so hat der einzige privilegirte Theaterdirektor Berlins und der preußischen Monarchie sein Leben lang seine liebe Noth gehabt, die bescheidenen Gagen zu zahlen, deren höchste die erste Sängerin Niclas bezieht: wöchentlich 29 Thaler. Ja, der alte humoristische Döbbelin hat manche Pfiffe und Kniffe anwenden müssen, seine brauchbarsten Komödianten an sich zu fesseln, wenn er es nicht durch fette Gagen vermochte.

Da spielte der junge talentvolle Schütz die Chevaliers und jugendlichen Liebhaber zum Entzücken der Berlinerinnen. Schütz kannte den Werth seiner Anziehungskraft und forderte höhere Gage. — »Ich kann nicht, lieber Freund, beim besten Willen nicht!« — »Nun, Herr Prinzipal, so gehe ich zu Bondini nach Leipzig. Von dort sind mir glänzende Anerbietungen gemacht!« — Da blitzt es eigenthümlich in den gutmüthigen

luſtigen Augen Döbbelins auf — eine koſtbare Idee! Sein rothes Geſicht glänzt in wehmüthiger Zärtlichkeit — ſeine Arme breiten ſich dem verdutzten Schauſpieler liebevoll entgegen und ſeine Stimme bebt in Rührung: »Wie, mein theurer Sohn — Du könnteſt Deinen alten Vater um eitlen Mammon verlaſſen? Du ſtaunſt? Ja, Wilhelm, ich muß Dir ein Bekenntniß machen: Deine gute Mutter und ich ... wir liebten uns einſt in holden Jugendtagen ... als wir bei der Ackermannſchen Truppe zuſammen ſpielten ... fluche mir nicht, mein theuerſter Sohn — komm' an das Herz Deines zärtlichen Vaters ... und nun — gehe — zu — Bondini — wenn Du es vermagſt, Deinem Urheber kalten Blutes den Dolch in's Herz zu ſtoßen ...«

Wilhelm vermochte es nicht und blieb — — bis er dahinter kam, daß ſein Prinzipal als »zärtlicher Vater« ein wenig Komödie mit ihm geſpielt!

Döbbelin verſucht es ſogar mit einem Sommertheater in Berlin, ſeine beſonders in den Sommermonaten immer leere Kaſſe zu füllen. Er ſieht, daß die Berliner lieber ihre Abende in dem ſchönen grünen gräflich Reußiſchen Garten bei Muſik und Scherz und Weißbier zubringen, als in ſeinem engen heißen Komödienhauſe. Flugs erbaut er in dieſem Garten von Brettern und Leinwand ein heiteres Theaterchen, deſſen einzige Decke rauſchende Baumwipfel. Die erſte Sommerbühne Berlin's wird von Maximiliane Döbbelin durch einen neckiſchen Prolog eröffnet, mit dem Anfang:

Willkommen im Grünen, Ihr Damen und Herrn!
So zahlreich wie möglich! Wir ſehen es gern!
Und laden Euch Alle feierlichſt ein,
Den neuen Tempel einzuweihn.
Hier ſei, von Euch beſchützt, mit Sorgen unbekannt,
Thaliens Sommervaterland!

Aber der regenreiche Sommer macht dem armen Direktor die goldenen Kaſſenträume meiſtens zu — Waſſer.

Auch der Versuch mit einer auf der Bühne der Behrenstraße gastirenden französischen Kindertruppe vermag die Kasse nicht zu füllen. Das gelingt vorübergehend besser dem Lustspiel: »Figaro's Hochzeit«. Fleck spielt die Titelrolle »mit dem Frohsinn, dem intriganten Wesen und der Geschmeidigkeit, welche diese Rolle verlangt«.

Am 17. August 1786 sollen »die Luftbälle« und »der Zauberspiegel« gegeben werden, aber die Bühne bleibt 45 Tage lang geschlossen. »Die Musen hingen ihr Saitenspiel an die Wand und hüllten sich in Trauerflor, denn Friedrich der Einzige war nicht mehr!«

Wunderbar! Mit diesem welterschütternden Sterben geht für die deutsche Bühne in Berlin,

»die von dem größten deutschen Sohne,
von des großen Friedrichs Throne«

blieb »schutzlos, ungeehrt« — ein neues reiches fröhliches Leben auf. König Friedrich Wilhelm II. ernennt die Döbbelinsche Truppe zu »königlich preußischen allergnädigst generalprivilegirten National-Schauspielern«, räumt ihnen das schöne französische Schauspielhaus auf dem Gensdarmenmarkte ein, das die Franzosen schon 1778 aus Mangel an Betriebsmitteln schließen mußten, trotz der jährlichen 10,000 Thaler Zuschuß vom Könige, und das inzwischen als — Pfropfenfabrik benutzt ist, läßt es renoviren und von dem Italiener Verona neue Dekorationen malen, stellt die glänzende Garderobe des Opernhauses zur Verfügung und gibt dem Direktor Döbbelin einen jährlichen Zuschuß von 6000 Thalern, dabei einen festen Gehalt als Direktor von 1200 Thalern und den vollen reinen Ueberschuß des Jahres. Dafür muß Döbbelin sich aber eine artistische und finanzielle Oberleitung der Professoren Engel und Ramler und des Geheimen Oberfinanzrathes von Beyer gefallen lassen.

Am 3. December 1786 wird die kleine Bühne in der Behrenstraße geschlossen, mit dem Lustspiel: »Henriette, oder sie ist schon verheirathet!« von Großmann, dem Stiefvater

und Lehrer der jungen, später so berühmt gewordenen Friederike Flittner-Unzelmann, und einem von Döbbelin selbst gedichteten und gesprochenen Epilog:

»Lebe wohl! du kleine Hütte,
Die uns dürft'ges Brod verlieh'n!
In der ich viel Unglück litte,
Morgen werd' ich von dir zieh'n!
Hin zu jenem prächtigen Tempel,
Den uns Preußens Titus gab.
O! Sein göttliches Exempel,
Trocknet Kummerthränen ab.
Ihr seid Alle Seine Kinder!
Nehmt an Seiner Gnade Theil,
Dieser Herzen-Ueberwinder
Sucht im Menschenglück Sein Heil.
In dem neuen Sitz der Musen
Werden wir uns wiederseh'n,
Und in jedem edlen Busen
Wird für Ihn ein Altar steh'n.«

Nein, ein großer Poet ist der gute alte Döbbelin nicht, aber ein flinker Reimer. So ist es seine vom Publikum geliebte und bewunderte Force, beim üblichen Annonciren der nächsten Vorstellung am Schlusse des Abends dies in Versen zu thun, z. B.:

»Lisouart und Dariolette,
Eine komische Operette
Wird am nächsten Dienstag sein,
Zwei Ballete dann daneben,
Werden sie noch mehr erheben,
Gönner stellt Euch zahlreich ein!«

Doch ist er nicht ohne Glück in satirischen Stegreifsversen. Einst wurde er noch als fahrender Direktor in einem Schäferspiel von den Hallischen Studenten ausgepfiffen, sogleich fuhr Döbbelin im Ton seiner Rolle fort:

»Einst in Arkadiens Gefilden,
Da suchten Schäfer sich zu bilden,
Allein, sie pfiffen nicht, wie hier!«

Unter den neuen Schauspielerinnen, mit denen am 5. December 1786 die neue Bühne auf dem Gensdarmenmarkte genwart des Königs und des ganzen Hofes voll Jubel eröffnet wird, strahlt vor Allen durch Schönheit, Anmuth, gefällige Darstellung und liebliche Stimme hervor: Madame Henriette Baranius — in ganz Berlin bekannt unter dem Namen: »die schöne Sängerin«.

Als Schauspielerkind betrat sie schon 1782 mit 14 Jahren die Bühne Döbbelin's. Bald darauf wurde sie Madame Baranius und jetzt ist sie — obgleich sie nur den nothdürftigsten Schulunterricht genoß — mit achtzehn Jahren der leuchtendste vielumschwärmte Stern der neuen Bühne, gleich ausgezeichnet in Oper und Lustspiel. Sie ist die rührend schöne Maria Stuart in dem gleichnamigen Trauerspiel von Spieß, und reiche Thränen fließen, da sie — wunderbar genug zur ... Geburtstagsfeier des Prinzen Friedrich — am 7. Mai 1787 vor den Augen des Publikums das Schaffot betritt ... Die Augen werden ihr verbunden und man hört grausig laut den Schlag des Beils auf den Richtblock ... Fleck glänzt als Herzog Norfolk.

Dann ist Fleck der erste erschütternde Macbeth in Berlin. Der Kapellmeister Reichardt hat zu dem Stück eine »fürchterlich schöne« Musik komponirt. Der König ist von Flecks Spiel so ergriffen, daß er die erste Vorstellung des »Othello« zu seinem Benefiz bestimmt und mit der Königin zu der glänzenden Einnahme noch 70 Friedrichsd'or hinzufügt. Fleck: Othello! Henriette Baranius: Desdemona! — »Nein, wie sie schön war! Noch hab' ich Kopfschmerzen davon, so paradox das klingt!« — schreibt Rahel einige Jahre später.

Da — am 3. Mai 1788 geht der Berliner Bühne ein neuer Stern auf — der glänzendste, der ihr überhaupt gestrahlt hat: Friederike Unzelmann singt und spielt die Titelrolle in »Nina, oder Wahnsinn aus Liebe« — und nimmt alle Herzen im Sturm gefangen. Sie begeistert nicht nur »die Jugend für

das Theater«, sondern führt ihm auch »das Alter, das ihm den Rücken zugekehrt, wieder zu! Sie hat lichtbraunes Haar, ein großes durchdringendes dunkelblaues Auge und eine so zierliche Gestalt, daß es von ihr abhängt, wie viel jünger sie auf der Bühne erscheinen will, als sie ist, und daß höchst wahrscheinlich irgend Jemand, der gern die Gegenstände beim rechten Namen nennt, für sie den Ausdruck: »Schönes Kind!« erfunden haben würde, wenn ihn die Sprache nicht schon gehabt hätte«. — Besonders ergreifend ist Nina's stummes Spiel unter dem Baume, wo sie den Geliebten zu erblicken wähnt. Sie verschmäht alle äußeren Effektmittel und gibt die wahnsinnige Nina ohne Wildheit. Den berühmten Kuß haucht sie keusch auf des Geliebten Lippen, wie eine erröthende glückliche Mädchenknospe. Und diese »zahme« Nina entzückt — berauscht die Berliner so, daß die Vorstellung sogleich drei Mal wiederholt werden muß. Der König und die Königin lassen der Künstlerin ihren Dank aussprechen.

Am 21. Juli gehen Goethe's »Geschwister« zuerst über die Berliner Bühne. Die Frau Rath schreibt darüber: »Es ist ein klein Stück, aber deswegen gehört von Seiten der Schauspieler mehr Kunst dazu, jeden Charakter in's rechte Licht zu setzen und mit Wärme und Wahrheit darzustellen, als in einem großen Prachtstück mit Pfeifen und Trommeln. Aber Leute, wie die — die auf dem mir überschickten Zettel stehn — heben das Stück und machen dem Autor Ehre.«

Diese Leute sind: Fleck — Wilhelm! Friederike Unzelmann — Marianne! Welch ein Künstlerpaar! Wie sonst nie zusammen auf derselben Bühne stand! Zwei helle Feuerflammen, die in einander schlagen und eine warme reine Flamme bilden! Zwei genialste Geister, die sich gegenseitig anziehen, entzünden, befruchten!

Und nach drei Monaten ist diese herzige Marianne — »Ihre Verlegenheit und ihre Liebe, ihr Wollen und Zittern, es war so schön!« — bei der ersten Aufführung von Mozarts

»Entführung aus dem Serail« die glänzendste Konstanze — und Henriette Baranius die liebreizendste verführerische Blonde!

Diesen Zauber soll der glückliche Mozart bald selber empfinden. Er kommt gegen Abend in Berlin an und fragt den Gastwirth: »Gibt's diesen Abend nicht etwas Musik zu hören?«

»O ja, soeben geht die deutsche Oper an!«

»Was wird gegeben?«

»Die Entführung aus dem Serail! Ein recht hübsches Stück von — von . . . Kann doch nicht gleich auf den verzwickten Namen kommen!«

»O das thut nichts, lieber Mann. Der Name ist mir nicht ganz unbekannt!« — ruft Mozart lachend aus und stürmt in die Oper.

Im langen Reiserock steht der Maestro anfangs unbemerkt hinten im Parterre, aber das lebhafteste Interesse an den Sängern und am Spiel der Musiker zieht ihn immer weiter nach vorn. Dabei brummt er seine Eindrücke ziemlich laut vor sich hin: »Ganz charmant, Konstanze! — Reizend, Blonde! — Verdammte Schnörkeleien, die werd' ich Euch austreiben! — Madame, hab' ich das so geschrieben?« . . .

Man wird aufmerksam auf das fremde ungenirte Männchen, das schon bis an's Orchester vorgedrungen ist. Die Einen lachen, die Andern rufen: Pst! — Mozart kümmert sich nicht darum.

Jetzt beginnt Pedrillo-Greibe seine Arie:

»Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!«

— aber bei den Worten:

»Nur ein feiger Tropf verzagt!«

die mehrere Mal wiederkehren, spielen die zweiten Violinen stets Dis statt D . . .

Das ist zu viel für die beleidigten Komponisten-Ohren. Wüthend stampft Mozart mit dem Fuß und ruft ganz laut: »Verdammt! D! D! wollt Ihr Hundsfötter gleich D greifen!«

Große Aufregung im Orchester — aber da erkennt Einer den geliebten Komponisten und von Mund zu Mund geht's durch das Haus: »Mozart! unser herrlicher Mozart ist da!«

Auch auf die Bühne dringt das Wort und der schönen Blonde sinkt das Herz und sie wagt sich nicht wieder auf die Bühne: aus Furcht vor dem so entsetzlich fluchenden Maestro! Aber kaum hat Mozart von dieser Angst und Noth gehört, so ist er hinter den Coulissen und der wunderschönen Blonde Hände ergreifend, poltert er sie an: »Madame! Was treiben Sie für Zeug? Sie wollen mir den glücklichsten Abend verderben? Sie haben herrlich, herrlich gespielt und gesungen, und damit Sie's das nächste Mal noch besser machen, will ich Ihnen die Rolle einstudiren!«

Dann am 22. November 1788 die erste Aufführung des »Don Karlos« — und in welcher Besetzung! Fleck — König Philipp! Madame Baranius — Königin Elisabeth! Madame Unzelmann — Eboli! Czechtitzky — Don Karlos! Unzelmann — Posa! Aber das Stück wird in der ersten Schillerschen Prosa-Bearbeitung unverkürzt gegeben, dauert von 5—10½ Uhr und ermüdet die Berliner so sehr, daß Viele schon vor dem Schluß das Haus verlassen und die nächsten Vorstellungen vor immer leereren Bänken gegeben werden müssen.

Und doch muß es eine doppelt interessante Vorstellung gewesen sein, weil an dem Abend noch ein gefährliches Herzenspiel an die Lampen trat, an das Schillers Muse nicht gedacht hat. Elisabeth-Baranius liebt glühend den schönen Karlos-Czechtitzky, wird aber von ihm gekränkt und verschmäht, weil sein Herz nur für die reizende verführerische Eboli-Unzelmann flammt — und diese ihn in der leidenschaftlichen Liebesscene nur noch mehr zu bestricken weiß. Welche Verwirrung muß dadurch in die Herzen von Schillers Liebenden kommen! Und das spielt sich hinter den Coulissen und im Leben fort. Der sonst in Bezug auf das Herz seiner kleinen liebreichen Frau so wunderbar geduldige Unzelmann läßt sich dies Mal von Eifer-

sucht so stacheln, daß er auf offner Scene, als ihre Degen sich, wie vorgeschrieben, kreuzen, gar zu natürlich feindlich auf Czechtitzky eindringt und ihn nicht unbedeutend am Auge verwundet.

Czechtitzky ist nicht nur der schönste Mann der Berliner Bühne, auch der eleganteste, prächtigste. Er lebt wie ein vornehmer reicher Hofkavalier, bewohnt ein glänzendes Haus, hält Equipagen und Diener, kleidet sich wie ein Prinz und gibt üppige Feste, wie ein König. Sein Umgang ist Berlin's goldne Jugend. Und das Alles verdankt der »Komödiant« seinem erstaunlichen Glück im — — Spiel. Böse Zungen behaupten freilich, daß Czechtitzky auch die Kunstfertigkeit besitze, dies launenhafte, wankelmüthige Glück, wenn es ihm ja mal untreu würde, ein wenig zu korrigiren. Genug, er ist gleich glücklich im Karten-, wie im Billardspiel. Er gewinnt enorme Summen. Ein Mal hat er volle 200,000 Friedrichsd'or im Hause. Da kommt sein Hochmuth, seine Eitelkeit auf einen seltsamen Einfall. Er hat von der Wollust gelesen: sich im Golde zu wälzen! Dazu gehören aber staunende — bewundernde — neidische Zuschaueraugen. So ladet Czechtitzky einst seine vertrautesten vornehmen Freunde zu einem Fest in seine Wohnung. Nach dem Champagner verschwindet der Hausherr in ein Nebenzimmer. Plötzlich thun sich die Thüren auf — und die Gäste sehen Adam-Czechtitzky sich im Golde wälzen, das den ganzen Boden bedeckt. Mit welchen Gefühlen! Haben sie Alle doch zu diesem Goldbade reichlich Friedrichsd'or beitragen müssen! Aber — als ob die Glücksgöttin ihren Liebling für diesen Uebermuth strafen möchte — wie schnell ist diese goldene Million so zerronnen, wie gewonnen! Und das Spielerglück hat ihm nie wieder dauernd gelächelt. Nie wieder hat Czechtitzky sich im Golde gewälzt.

Auch den Don Karlos muß Czechtitzky schon nach wenigen Monaten an den jungen Mattausch abgeben, weil er seinem Herzen mehr parirt, als Schiller's Wort, und nicht die vorgeschriebene Königin Elisabeth, sondern die Prinzessin Eboli glü-

hend liebt. — Schon 1794 zieht sich Czechtitzky nach dem heimatlichen Prag zurück, glücklich als er dort nach Jahren noch einmal bei einem Gastspiel Friederike Bethmann's mit der glühendsten Flamme seiner Jugend auftreten kann.

Königin Elisabeth aber nimmt ihre »gekränkte Liebe« nicht allzu tragisch. Fehlt's der Schönheit Baranius doch nie an den goldigsten Anbetern. Und sie ist nicht grausam, aber ihr Herz bleibt kalt. Während ihre Verehrer in Liebesglut sprühen, knackt »die schöne Sängerin« gleichmüthig Mandel auf Mandel. Ihre einzige Leidenschaft! Kein Liebhaber darf ihr ohne eine Tüte Mandeln nahen . . . Und bald weiß sich Berlin von den geheimnißvollen Nachtfesten zu erzählen, die in dem Hause des allmächtigen königlichen Geheim-Kämmeriers Rietz im Neuen Garten zu Potsdam gefeiert werden, deren Königin die Schönheit Baranius, und zu denen so gern und heimlich ein wirklicher König von Gottes Gnaden aus seinem üppigen Marmorpalais herüberkommt.

Wie anders ist das reiche freie Liebesleben von Friederike Unzelmann! Auch sie nimmt gern die glühenden Huldigungen schöner geistreicher Männer an, wenn ihr Herz dabei im Spiel ist. Und dies Herz weiß nichts von den Lockungen des Goldes. Es gibt nur Liebe für Liebe. So werden aus verschmähten Liebhabern, wie der junge Diplomat Gustav von Brinkmann und August Wilhelm von Schlegel, die Beide sie und ihre Kunst begeistert besungen haben, ihre treusten Freunde. Schlegel bietet ihr, obwohl sie von Unzelmann noch nicht geschieden ist, sogar wiederholt seine Hand an. Aber ihr Herz ist von einer großen heißen Leidenschaft zu dem schönen kecken Gensdarmerie-Offizier von Quast erfüllt. Dies reiche glänzende Offizier-Korps führt damals ein wildlustiges Leben in Berlin. Auf Bällen und im Theater ist es tonangebend. Wehe der armen Schauspielerin, die einen Gensdarmerie-Offizier nicht erhört hat! Ohne Gnade wird sie ausgepfiffen. Von den Glasern Berlins werden diese übermüthigen Lieutenants hoch verehrt. Sie sorgen bei nächt-

lichen Straßenrandalen fleißig für eingeworfene Fensterscheiben und Laternen. Alles wird ihnen verziehen, nur nicht: daß sie die allmächtige königliche Favorite, Madame Rietz, öffentlich verhöhnen. Kaum erfährt diese durch ihre spionirenden Kreaturen, daß die Offiziere sich bei einem Trinkgelage sehr frei über sie geäußert haben und daß sie in verschiedenen bösen Karikaturen das Zimmer des Lieutenants von Quast schmückt, so beschwört sie den königlichen Zorn herauf. Die Offiziere von Quast und Grafen Schweinitz und Kalkreuth werden aus Berlin verbannt und in die Provinzen zu fernen Regimentern versetzt — bis die Gräfin Lichtenau selber in die Festung Glogau verbannt ist. Da kehrt Herr von Quast zurück — zu seiner treuen Friederike. Wie seine zarten Huldigungen sie beglücken! Sie leidet an der Brust und der Arzt verordnet ihr eine Milchkur. Da reitet er jeden Morgen nach Schöneberg hinaus und holt ihr die frischeste Milch, die Flasche in der Satteltasche. Die Schönheit Baranius wäre nimmer mit einer so »zarten« Huldigung zufrieden gewesen.

Aber die größte Liebe soll der armen Friederike auch den größten Schmerz ihres Lebens bringen. An einem frühen Sommermorgen sieht man in einer dunklen Allee des Thiergartens einen glänzenden Gensdarmerie-Offizier zu Pferde. An seiner Seite geht eine zarte weiße Frauengestalt mit strömenden Thränen und leidenschaftlichen beschwörenden Worten, mit der zitternden Hand den Zügel fassend, als könnte sie so den Reiter zurückhalten ... Aber er reißt sich brüsk los und sprengt davon ... Er spielt den Eifersüchtigen, um sich bei einer neuen Leidenschaft von der alternden Geliebten zu befreien. Friederike Unzelmann kostet diese bitterste Liebeserfahrung fast das Leben. Sie kann nie den Namen des Treulosen nennen hören, ohne in leidenschaftliches Weinen auszubrechen. Und als Herr von Quast nach Jahren mit dem Pferde stürzt und das Genick bricht, da wird die arme Friederike, so sehr sie ihren jungen zweiten Gatten Heinrich Bethmann liebt, vor Schmerz fast

hend liebt. — Schon 1794 zieht sich Czechtitzky nach dem heimatlichen Prag zurück, glücklich als er dort nach Jahren noch einmal bei einem Gastspiel Friederike Bethmann's mit der glühendsten Flamme seiner Jugend auftreten kann.

Königin Elisabeth aber nimmt ihre »gekränkte Liebe« nicht allzu tragisch. Fehlt's der Schönheit Baranius doch nie an den goldigsten Anbetern. Und sie ist nicht grausam, aber ihr Herz bleibt kalt. Während ihre Verehrer in Liebesglut sprühen, knackt »die schöne Sängerin« gleichmüthig Mandel auf Mandel. Ihre einzige Leidenschaft! Kein Liebhaber darf ihr ohne eine Tüte Mandeln nahen . . . Und bald weiß sich Berlin von den geheimnißvollen Nachtfesten zu erzählen, die in dem Hause des allmächtigen königlichen Geheim-Kämmeriers Rietz im Neuen Garten zu Potsdam gefeiert werden, deren Königin die Schönheit Baranius, und zu denen so gern und heimlich ein wirklicher König von Gottes Gnaden aus seinem üppigen Marmorpalais herüberkommt.

Wie anders ist das reiche freie Liebesleben von Friederike Unzelmann! Auch sie nimmt gern die glühenden Huldigungen schöner geistreicher Männer an, wenn ihr Herz dabei im Spiel ist. Und dies Herz weiß nichts von den Lockungen des Goldes. Es gibt nur Liebe für Liebe. So werden aus verschmähten Liebhabern, wie der junge Diplomat Gustav von Brinkmann und August Wilhelm von Schlegel, die Beide sie und ihre Kunst begeistert besungen haben, ihre treusten Freunde. Schlegel bietet ihr, obwohl sie von Unzelmann noch nicht geschieden ist, sogar wiederholt seine Hand an. Aber ihr Herz ist von einer großen heißen Leidenschaft zu dem schönen kecken Gensdarmerie-Offizier von Quast erfüllt. Dies reiche glänzende Offizier-Korps führt damals ein wildlustiges Leben in Berlin. Auf Bällen und im Theater ist es tonangebend. Wehe der armen Schauspielerin, die einen Gensdarmerie-Offizier nicht erhört hat! Ohne Gnade wird sie ausgepfiffen. Von den Glasern Berlins werden diese übermüthigen Lieutenants hoch verehrt. Sie sorgen bei nächt-

lichen Straßenrandalen fleißig für eingeworfene Fensterscheiben und Laternen. Alles wird ihnen verziehen, nur nicht: daß sie die allmächtige königliche Favorite, Madame Rietz, öffentlich verhöhnen. Kaum erfährt diese durch ihre spionirenden Kreaturen, daß die Offiziere sich bei einem Trinkgelage sehr frei über sie geäußert haben und daß sie in verschiedenen bösen Karikaturen das Zimmer des Lieutenants von Quast schmückt, so beschwört sie den königlichen Zorn herauf. Die Offiziere von Quast und Grafen Schweinitz und Kalkreuth werden aus Berlin verbannt und in die Provinzen zu fernen Regimentern versetzt — bis die Gräfin Lichtenau selber in die Festung Glogau verbannt ist. Da kehrt Herr von Quast zurück — zu seiner treuen Friederike. Wie seine zarten Huldigungen sie beglücken! Sie leidet an der Brust und der Arzt verordnet ihr eine Milchkur. Da reitet er jeden Morgen nach Schöneberg hinaus und holt ihr die frischeste Milch, die Flasche in der Satteltasche. Die Schönheit Baranius wäre nimmer mit einer so »zarten« Huldigung zufrieden gewesen.

Aber die größte Liebe soll der armen Friederike auch den größten Schmerz ihres Lebens bringen. An einem frühen Sommermorgen sieht man in einer dunklen Allee des Thiergartens einen glänzenden Gensdarmerie-Offizier zu Pferde. An seiner Seite geht eine zarte weiße Frauengestalt mit strömenden Thränen und leidenschaftlichen beschwörenden Worten, mit der zitternden Hand den Zügel fassend, als könnte sie so den Reiter zurückhalten ... Aber er reißt sich brüsk los und sprengt davon ... Er spielt den Eifersüchtigen, um sich bei einer neuen Leidenschaft von der alternden Geliebten zu befreien. Friederike Unzelmann kostet diese bitterste Liebeserfahrung fast das Leben. Sie kann nie den Namen des Treulosen nennen hören, ohne in leidenschaftliches Weinen auszubrechen. Und als Herr von Quast nach Jahren mit dem Pferde stürzt und das Genick bricht, da wird die arme Friederike, so sehr sie ihren jungen zweiten Gatten Heinrich Bethmann liebt, vor Schmerz fast

wahnsinnig. Sie schließt sich Tagelang ein und will Niemanden sehn.

Auch Maximiliane Döbbelin weiß aus jenen Tagen der freien Liebe von deren Lust und Leid zu erzählen. Sie ist nicht verführerisch schön, wie eine Baranius und Unzelmann, aber heiter-geistvoll, liebenswürdig und gutherzig. Und sie findet einen Verehrer aus dem höheren Beamtenstande, dessen Verhältnisse es nicht gestatten, seiner zärtlich geliebten Maximiliane die Hand vor dem Altar zu reichen. Aber die glücklich Liebenden haben nicht an den strengsten Sittenrichter: Berliner Publikum! gedacht, das keinen Spaß versteht: Wenn je ein Mägdelein thät fehlen . . .

Und dieser hundertköpfige Sittenrichter hat sich eines Abends in dem kleinen Theater der Behrenstraße sehr zahlreich grollend — drohend versammelt, als die arme zitternde Maximiliane nach längerer Pause zum ersten Mal wieder die Bretter betreten soll. Kaum wird sie in einer ihrer besten Jugendrollen, als »Elfriede« in dem gleichnamigen Lustspiel auf der Bühne sichtbar, so bricht das ganze Haus in ein furchtbares Zischen, Pfeifen, Stampfen aus . . . Der Vorhang muß fallen und das Publikum verlangt energisch den Direktor Döbbelin als Vater vor seinen Richterstuhl.

Nicht weniger zitternd, als seine Tochter, tritt der alte Döbbelin vor die Lampen und benutzte eine kleine Pause im donnernden Strafgericht, ein venerables großgünstiges Publikum mit gewohntem rhythmischen Pathos anzureden: »Jugend kann straucheln — Tugend kann fallen . . .«

»Aber nicht zwei Mal!« — brüllt eine mächtige Stimme hinten aus dem Parterre ihm entgegen.

Da tritt die zweite Eigenschaft des kritischen Berliner Publikums in ihr Recht: der Humor — die Lust am Lachen! Der allgemeine sittliche Entrüstungs-Zorn löst sich in einem allgemeinen Gelächter auf und in hundert Witzen, die dem armen Direktor gar angenehm in's Gehör dröhnen. Er kennt

seine Berliner und wagt jetzt selber einige schlechte Witze über die zwei Mal gestrauchelte Unschuld — und Maximiliane ist gerettet. Halbtodt vor Angst und Scham wieder auf die Bretter geschoben, spielt sie anfangs unter eisiger Stille des Publikums, bis dieses sich allmälich an ihrem Spiel erwärmt und den alten erklärten Liebling gutmüthig wieder in Gnaden aufnimmt. —

Es beginnt die Epoche: Kotzebue! — die bald das ganze deutsche Theater überwuchern soll. Am 3. Juni wird mit großem Erfolge »Menschenhaß und Reue« zuerst in Berlin gegeben. Der geniale Fleck ist ein erschütternder Mainau, die geniale Unzelmann eine ergreifende, entzückende Eulalia. Herr von Kotzebue kann seinen Göttern danken, daß diese beiden großen Geister seinen kleinen den Berlinern zuerst so warm an's Herz legen.

Zu »Menschenhaß und Reue« weiß Mutter Krickeberg, die unter Kotzebue's Direktion in Königsberg engagirt war, eine drollige Anekdote zu erzählen — von: Hundehaß und Menschenreue! Kotzebue und Freiherr von Knigge, der später so bekannte windige Verfasser des »Umgangs mit Menschen« waren einst sehr befreundet, bis ein — Pudel dazwischen kam. Knigge hatte einen wunderschönen und klugen weißen Pudel, an dem Kotzebue großes Wohlgefallen fand. Lange bat Kotzebue den Freund vergebens, ihm den Hund zu verkaufen. Endlich gab Knigge nach. Kotzebue führte seinen Pudel nach Hause, nachdem er versprochen, den Kaufpreis von 4 Friedrichsd'ors am nächsten Tage zu senden. Aber wer nicht Wort hielt, war natürlich Kotzebue. Knigge bekam weder Geld noch Pudel, noch Kotzebue zu sehen. Nach einigen Wochen mahnte er den Freund brieflich an seine Verpflichtung. Da sandte Kotzebue ihm den Hund zurück mit der einfachen Notiz: der Pudel entspräche seinen Erwartungen in keiner Weise, wolle vor ihm keine Kunststücke mehr machen und fräße ihm die Haare vom Kopf. Er stelle dem Herrn Baron seinen Hund hiermit wie-

der zur Verfügung ... Aber wie sah das einst so schöne, gut gepflegte Thier aus: verhungert und zerprügelt — bis zum Skelett! — Da schwur Knigge seinem Freunde Kotzebue bitterste Rache. Er ließ sein Pudel-Skelett als Transparent malen, mit der Unterschrift: Hundehaß und Menschenreue! — und hängte es allabendlich erleuchtet an sein Fenster. Die ganze Stadt strömte herbei, sich an dieser gemalten Parodie zu ergötzen. Nach einigen Tagen sandte Kotzebue die »leider vergessenen« 4 Friedrichsd'ors, ohne den Pudel zurückzufordern. Da verschwand auch der »Hundehaß« von Knigge's Fenster. —

Diese Einführung Kotzebue's in Berlin ist die letzte direktorliche That des alten Karl Theophilus Döbbelin. Gegen die Summe von 14000 Thalern und eine jährliche Pension von 1200 Thalern tritt er am 1. August 1789 ganz von der Direktion zurück und seine Theatergarderobe, Bibliothek und Requisiten werden königliches Eigenthum. An Döbbelin's Stelle tritt im nächsten Jahre Fleck als Regisseur — für ein jährliches Gehalt von 312 Thalern. Als Schauspieler hat er jetzt eine Jahresgage von 1300 Thalern und alle Jahr ein Benefiz. Maximiliane Döbbelin bezieht 1790 eine Gage von 832 Thalern und öfter ein Benefiz oder eine Gratifikation bis zu 200 Thaler, — Henriette Baranius 624 Thaler und jährlich ein Benefiz, — Czechtitzky 832 Thaler, — Unzelmann und Frau zusammen 1560 Thaler und jährlich ein Benefiz, — Mattausch 728 Thaler und abwechselnd Benefiz oder Gratifikation, — Kaselitz 832 Thaler und jährlich ein Benefiz.

Ueber diese Künstler schreibt ein Kritiker jener Tage: »In den achtziger und Anfang der neunziger Jahre war das Berliner Theater so zusammengesetzt, daß sich schwerlich wieder so viel ausgezeichnete Talente vereinigen werden. Fleck stand in dieser Reihe obenan, dessen ergreifendes Spiel des Menschenhassers diesem ersten Stücke (Kotzebue's auf der Berliner Bühne) gleich so entschiedenen Beifall verschaffte, wie ihn seit vielen Jahren kein dramatisches Werk erhalten hatte. — Die Unzel-

mann war als Eulalia eben so vortrefflich; sie war erst kürzlich nach Berlin gekommen. Welchen Zauber, welche Grazie sie über die Gurli und viele andere Dichtungen ergoß, ist nicht auszusprechen. — Ihr gegenüber stand die Baranius, und diese beiden Frauen ergänzten sich so in Schönheit und Reiz, in Anmuth und Naivetät, daß man sie sich kaum getrennt denken konnte. War die eine die muthwillige Figur des Stücks, so war die andere die ernste; nahm diese den stillen Charakter an, so tändelte jene als Bauernmädchen oder Dienerin. Die Baranius hatte nicht das große Talent ihrer Mitspielerin, aber wo sie auch stand, war ihr Spiel anmuthig und erfreulich. Man wollte sie auch einmal in der Tragödie bewundern, aber hier war sie nicht an ihrem Platze. — Unzelmann war trefflich in komischen Alten, in phantastischen Charakteren. Man sah ihm eine sehr gute Schule und eine vielseitige Praktik an. — Czechtitzky, welchen man nicht im Tragischen oder in Leidenschaften sehen mußte, war Muster in der Darstellung eines feinen Mannes, in jungen Militärrollen, in Charakteren, die nur einen Anflug vom Komischen haben, wie der Samuel Smith in den Indianern von Kotzebue; er war selbst ein schöner Mann. — Mattausch, voller und größer, war in allem Glanz der Jugend, trat als Don Karlos auf, und, obgleich sein Organ nicht volltönend war, und die Kritik manches Einzelne und mit Recht tadelte, so habe ich doch nie wieder diesen Charakter mit dieser schönen Begeisterung darstellen sehen. Fazir und andere dergleichen schwarze und weiße Naturkinder schienen für diesen Schauspieler geschrieben, denn sie wurden in seiner Darstellung so herzlich, wahr und liebenswürdig, wie dieselben Figuren, wenn ich sie später gesehen habe, mir als leere Affektationen erschienen sind. — Kaselitz war in den Rollen der komischen Alten sehr brav und es gab noch andere Talente, die ihre Stellen lobenswürdig ausfüllten . . .«

In »Figaro's Hochzeit« ist Friederike Unzelmann 1790 die erste Gräfin, Henriette Baranius: Susanne, Unzelmann

Figaro! Welch ein Trio! — Und in demselben Jahre noch: Mozarts »Don Juan«. Unzelmann und Frau: Leporello und Donna Anna! Mad. Baranius: Zerline! Berlin hat wohl nie eine ergreifendere Donna Anna, eine reizendere Zerline, einen ergötzlicheren Leporello gesehen.

Ihr sich täglich mehr entwickelndes Embonpoint und ein Organ, dessen Jugendschmelz so bald verblühte, hat Maximiliane Döbbelin schon mit dreißig Jahren gezwungen, in's ältere Charakterfach überzugehen. In Rollen alter Jungfern, zänkischer Weiber, Betschwestern und humoristischer Mütter ist sie unübertrefflich. Sie ist in Ifflands »Hagestolzen« die erste ergötzliche Mlle. Reinhold, während Fleck als Hofrath und Mad. Baranius als liebreizende Margarethe glänzen. — Drei Monate später folgt »Elise von Valberg« — mit der Unzelmann als Elise, Baranius: Fürstin, Fleck: Amtshauptmann, Mattausch: Fürst, Döbbelin: Oberhofmeisterin! Die »Epoche Iffland« hat schon ruhmvoll begonnen. Die »Direktion Engel« geht zu Ende. Der gelehrte alte Professor und berühmte Verfasser des bürgerlich-tugendsamen »Lorenz Stark« ist nicht nur luculliſchen Tafelfreuden sehr ergeben. Er läßt es sich auch nicht nehmen, den schönsten jungen Schauspielerinnen ihre Rollen einzustudiren, so der Schönheit Baranius die Klara von Hoheneichen in dem gleichnamigen Ritter- und Spektakelstück von Spieß. Die Chronik von Berlin berichtet darüber: »Professor Engel hat heut durch Mad. Baranius, welche er diese Rolle von Wort zu Wort mit allen den passenden Aktionen gelehrt, den Beweis gegeben, daß er als Deklamateur einer der größten Schauspieler geworden wäre!« Aber der verliebte Deklamateur hat sich bald als Oberleiter der Bühne unmöglich gemacht. Er legt die Direktion 1794 in die Hände des Professors Ramler und des Kammergerichtsraths von Warsing nieder — und sich selber acht Jahre später auf's Sterbebett. Auch der alte Döbbelin ist bereits 1793 gestorben. Seine Tochter erbt von ihm die Hälfte seiner königlichen Pension.

Die neue Direktion verleiht der Bühne einen nie gesehenen Glanz. Gluck'sche Opern werden mit aller Pracht der Kostüme und Dekorationen in Scene gesetzt und in ihnen tritt zum ersten Mal ein eigenes königliches Ballet-Korps auf. Die neu engagirte glänzende Bravoursängerin Margarethe Luise Schick singt die »Iphigenia in Tauris« mit erschütterndem Feuer und reißt sogar den alten Prinzen Heinrich, der mit seinem Bruder Friedrich die Verachtung deutscher Kunst theilte und der nur in die Oper gegangen war: »um sich einmal über diese deutschen Tölpel von Komponisten und Sängern recht satt zu lachen« — zur lautesten Bewunderung der Oper und der Mad. Schick in hin. Auch der wackere Beschort, aus Schröders Hamburger Schule, der hellstimmige Tenorist Eunicke und die reizende muntere Sängerin Therese Schwachhofer werden engagirt. Sie entzückt als Amor im »Baum der Erkenntniß« und neben einer Unzelmann als Hulda im »Donauweibchen« — — und nach vielen Jahren noch als Mad. Eunicke und — — komische Alte! Dafür erleidet Oper und Schauspiel in demselben Jahre (1796) einen empfindlichen Verlust. Die Schönheit Baranius, deren Gage soeben erst durch einflußreiche Gönner auf 1040 Thaler und ein jährliches Benefiz erhöht ist — die höchste Gage, die gleichzeitig eine Schauspielerin in Berlin erhält — wird plötzlich durch eine mächtigere Schönheit gestürzt.

Mad. Rietz ist von ihrer großen italienischen Reise als Gräfin Lichtenau zurückgekehrt — da sieht sie eines Tages in Charlottenburg die schöne Baranius in auffallendem Prunk spazierenreiten. Wie eine Königin thront sie auf dem schönsten, prächtig gezäumten Pferde des königlichen Marstalles, begleitet von einem königlichen Stallmeister und mehreren Dienern in königlicher Galalivree ... Wie? eine gefährliche Nebenbuhlerin? Nein, noch ist Madame la comtesse de Lichtenau allmächtig. Nach einer zärtlichen thränenreichen Schmollscene diktirt der arme willenlose König dem Oberkastellan Lehmann in Charlottenburg einen Befehl an den Präsidenten

Eisenberg in Berlin: Die Sängerin und Schauspielerin Baranius hat sofort die Hofbühne und die Stadt zu verlassen ... Sie zählt erst 28 Jahr.

Zwar erhält sie bald wieder die Erlaubniß, nach Berlin zurückzukehren. Doch die Bühne hat sie nie wieder betreten. Denn schon am 16. November 1797 stirbt Friedrich Wilhelm II. ganz vereinsamt in seinem Marmorpalais den trostlosesten Tod und — der sittenstrengste Monarch besteigt den Thron. Mad. Baranius wird die Gattin des Geheimkämmeriers Rietz, der nachgewiesen hat, daß er mit Wilhelmine Enke-Lichtenau nie verheirathet war und durch den schändlichsten Handel mit Johanniter-Kreuzen, Adler-Orden, Adelsbriefen und polnischen Gütern große Schätze zusammengescharrt hatte.

Seltsam! Ganz kurz nach dem Sturz der Schönheit Baranius beginnt eine neue, die bedeutsamste Epoche für das Berliner Theater: Iffland! Die Epoche musterhafter Ordnung, ringenden Fleißes, ernster Kunst, sittlicher Solidität. An die Stelle schäumenden und überschäumenden Genie's tritt das geklärte und klärende Talent. Und »das Talent ist der Fleiß!« In gewisser Weise ein Rückschritt! — wie das regellose Genie Rahel, die einen Fleck vergöttert und einen Iffland ingrimmig haßt, nicht müde wird, in die Welt hinauszuschreiben. Aber sollte auf der andern Seite der Fortschritt nicht doch noch größer und dauernder sein?

Am 27. October 1796 tritt Iffland, bei den gutbürgerlichen Berlinern längst als dramatischer Dichter beliebt, von Mannheim aus gastirend zum ersten Mal in Berlin auf: als Vater Dominique im »Essighändler« und als Dr. Treumund in der »ehelichen Probe« — mit so rauschendem Beifall, daß er beide Rollen schon am nächsten Tage wiederholen muß und noch in demselben Jahre als Direktor an die Spitze des Berliner Theaters berufen wird.

Als Direktor weiß er mit wunderbarem Takt seinen Schauspielern gegenüber pflichttreue Strenge mit kollegialischer

Milde zu vereinen. Welche Geduld allein zeigt er gegen den immer verschuldeten, immer unzufriedenen — genialen Komiker Unzelmann! Dafür zeugen die vielen herzlich eingehenden Briefe, die er ihm trotz der erdrückendsten Arbeitslast als Direktor und Freund schreibt. Und es gelingt ihm, diese seltene Kraft der Bühne zu erhalten. Auch die rebellischen Genie's Fleck und Friederike Unzelmann machen dem Direktor und Schauspieler Iffland nicht wenig zu schaffen. Fleck entwickelt sich leider immer mehr zum »unordentlichen« Genie. Er vergißt beim Glase Wein nicht selten den Anfang der Vorstellung und wenn der Theaterdiener ihn endlich aufgefunden und auf die Bühne geschleppt hat, ist er übellaunig und vergißt jede Achtung gegen das Publikum, indem er seine Rollen farblos und mechanisch abhastet. Die Berliner haben sich sogar schon gewöhnt, vor Beginn der Vorstellungen sich zu fragen: Werden wir heute den großen oder den kleinen Fleck zu sehen bekommen? Ein mäßig besetztes Haus oder geringerer Beifall genügen schon, dem großen Fleck die Laune zu verderben und ihn plötzlich in den kleinen Fleck zu verwandeln. Selbst seine Meisterleistung fällt der Laune des kleinen Fleck zum Opfer: »der Triumph seiner Größe, der Räuber Moor« — von dem der begeisterte Tieck schreibt: »Dieses titanenartige Geschöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn furchtbare Wahrheit, edle Erhabenheit, die Wildheit war mit so rührender Zartheit gemischt, daß ohne Zweifel der Dichter bei diesem Anblick selbst über seine Schöpfung hätte staunen müssen. Hier konnte der Künstler alle seine Töne, alle Furien, alle Verzweiflung geltend machen; und entsetzte sich der Zuhörer über dies ungeheure Gefühl, das in Ton und Körper dieses Jünglings die ganze volle Kraft antraf, — so erstarrte er, wenn in der furchtbaren Rede an die Räuber, nach Erkennung des Vaters, noch gewaltiger derselbe Mensch raset, ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuersten niederwirft, er die Stimme verliert, schluchzt, in Lachen ausbricht über seine Schwäche,

sich knirschend aufrafft und noch Donnertöne ausstößt, wie sie vorher noch nie gehört waren. Alles, was Hamlet von der Gewalt sagt, die ein Schauspieler, der selbst das Entsetzlichste erlebt hätte, über die Gemüther haben müßte, alle jene dort geschilderten Wirkungen traten in jener Scene wörtlich ein« ... Und diesen titanenhaften Räuber Moor des großen Fleck wagt eines Abends der kleine Fleck, verstimmt über den nach seiner Meinung schwachen Beifall in den ersten Scenen, zu dem blassesten, widerlichsten Zerrbilde herabzuwürdigen. Ja, er wagt es sogar, seinen großen wilden Monolog: »Menschen — Menschen! falsche heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen, Schwerter im Busen! Löwen und Leoparden füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf das Aas — und Er! Er! — Bosheit hab ich dulden gelernt, kann dazu lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt ...« wie ein Gaukler abzuleiern, indem er seinen Finger in das Rohr seiner Büchse steckt und diese spielend über die Bühne balancirt ...

Aber, damit ist selbst die Geduld der Berliner gegen ihren Liebling erschöpft. Ein wüthendes Pochen und Zischen unterbricht diese höhnende Deklamation ...

Und Fleck? Wie ein angeschossener Löwe springt er an die Lampen vor und seine Feueraugen rollen durch das Haus ... Sogleich verstummt der Lärm, selbst der Athem stockt den Zuschauern in der erwartungsvollen Brust ... Ein seltsames Lächeln fliegt über Flecks schönes Gesicht — ein Lächeln der Siegesgewohnheit ... und er spielt den Räuber Moor mit einer Glut, einer packenden, hinreißenden Wahrheit zu Ende, wie selbst »der große Fleck« ihn noch nicht gespielt hat. Er ist wieder ganz: er selbst — der innigste »Vertraute der Natur«, — wie Iffland seinen gefährlichsten Nebenbuhler auf den Brettern pietätvoll nennt.

Ist's da ein Wunder, daß dies unordentliche Genie Fleck und dies musterhaft ordentliche Talent Iffland einander nicht

lieben? — ja, daß sie gegenseitig recht herzlich eifersüchtig auf einander sind?

Als in Gegenwart Flecks einst eine bis in die Finger- und Fußspitze sorgfältig ausgearbeitete Intriguanten-Rolle Ifflands gelobt wird, sagt er verächtlich: »Ja, solche Lumpenkerle kann er wohl spielen, — aber keinen honetten Mann!« Und doch ist Iffland grade groß in den edlen Väter- und Ministerrollen seiner eigenen tugendsamen Stücke, er, der schon im Leben wie ein Minister-Muster auftritt, — und Werners »Luther« wird bald eine seiner berühmtesten Menschendarstellungen.

Bis in die Finger- und Fußspitze! Ja, so fein berechnet und sorgfältig ausgearbeitet ist jede Geste Ifflands, daß er auf der Bühne so viel wie möglich Handschuhe vermeidet und Tuchschuhe trägt, um so die Geste von Hand und Fuß zur vollsten Geltung zu bringen.

Ifflands Fleiß und Arbeitskraft sind gradezu fabelhaft. Die vielen Direktionsgeschäfte und eine große Korrespondenz mit dramatischen Schriftstellern und Schauspielern führt er allein. Er nimmt sogar in seine neue Theater-Ordnung den Paragraphen auf: Der geschäftliche Verkehr zwischen Direktion und den Bühnenmitgliedern findet nur schriftlich statt! — Um ein Garderobenstück — um eine Rolle, von einer rebellischen Unzelmann verlangt oder verweigert, — wie viel seitenlange Briefe muß Direktor Iffland da schreiben! Als Mad. Schick einen kürzeren Geschäftsgang einzuführen sucht und ihrem Direktor im höchsten Zorn brevi manu eine schallende — Ohrfeige verabreicht, weil er ihr zur Titelrolle der »Armida« kein neues Kostüm anfertigen lassen will — — da weiß Iffland die glänzende Sängerin der Bühne dadurch zu erhalten, daß er fast mit Lächeln über das Sichvergessen der erregten Dame hinweggeht und diese gesetzwidrige Milde durch einen neuen Paragraphen in den Theatergesetzen zu entschuldigen sucht: solche Improvisationen von schönen, leicht erregbaren Damenhänden sind nicht so strenge zu beurtheilen!

Neben seiner Thätigkeit als Direktor wirkt Iffland fast jeden Abend auf der Bühne in großen anstrengenden Rollen. Da ihm keine andere Zeit zum Memoriren bleibt, benutzt er dazu die täglichen Fahrten zwischen dem Theater und seinem freundlichen Landhause im Thiergarten. Dazu hat er eine originelle Mnemotechnik erfunden: Ein alter Theaterinspektor, berüchtigt durch seine falsche Aussprache und Betonung, muß ihm im Wagen die Rollen vorlesen, und Iffland behauptet, daß die Worte so am schnellsten bei ihm haften blieben.

Und wie viel Zeit kosten Iffland seine vielen Schüler! Und wie viel Talente hat er so für die Berliner Bühne herangebildet, ihnen die Rollen auf's Sorgfältigste einstudirend! Ein Lemm, Heinrich Bethmann, Rebenstein, Wauer, Blume, Rüthling, Albert Gern, Maurer — und eine Hendel-Schütz — Wilhelmine Maas — Auguste Düring-Stich — zeugen von Ifflands Schule noch viele Jahrzehnte lang!

Dieses Kunstschulmeistern vermag nur eines Fleck beißendsten Spott oder bittersten Ingrimm zu wecken. Einst unterweist Iffland in der Probe den jungen Heinrich Bethmann, wie er als Anton in den »Jägern« verzweiflungsvoll abgehen soll: »Erst heben Sie den rechten Arm so hoch, dann den linken so hoch — dann beide Arme so hoch — werfen den Kopf so ein wenig in den Nacken — knicken mit den zitternden Knien so ein und schlagen beim Fortstürzen beide Hände so vor's Gesicht . . .«

Fleck steht in den Coulissen und hört diese Lektion mit an, ingrimmig durch die Zähne brummend: »Dummes Zeug! Verdammter Schulmeister!« Dann findet Bethmann ihn in der Garderobe bei einer Flasche Rheinwein eifrig beschäftigt, und während Fleck Glas auf Glas hinabgießt, fährt er wüthend fort: »Jagen Sie ihn zum Teufel, den Schulmeister-Pedanten! Junger Mann, denken Sie sich mit Leib und Seele und mit vollem warmen Herzen in Ihre Rolle hinein — und dann spielen und gehn und stehn und handtieren Sie am Abend, wie

Sie — nicht anders können. »Die höchste Kunst ist die veredelte Natur!« — Alles Andere, was Der da Sie lehrt, ist unnatürliche Künstelei. Folgen Sie ihm, so können Sie es höchstens, wie er, zu einem geschickten Kunsthandwerker bringen — folgen Sie der Unzelmann und mir und Ihrem eigenen Genius, so können Sie ein echter Künstler werden!«

Und eine Friederike Unzelmann pflegt zu sagen: »Hundert Mal lieber spiele ich mit Fleck, obgleich sein geniales Spiel stets unberechenbar ist und alle einstudirten Situationen über den Haufen wirft und den fleißigsten Schauspieler in Verlegenheit bringen kann, — als mit dem guten pedantischen Iffland, bei dem ich jeden Schritt, jede Geste, jede Miene, jede Betonung, jede Nüance, jede Ueberraschung vorher weiß. Das macht das Komödienspielen langweilig. Fleck aber ist auf den Brettern selbst in hundert Mal gespielten Rollen immer neu, immer frisch, immer interessant!«

Fleck hat in seiner ganzen theatralischen Laufbahn auch nur einen Schüler gehabt. Und der war eine liebreizende, bezaubernde — Schülerin: Luise Mühl. Der eigentliche Schulmeister aber war der kleine schalkhafte Gott Amor. So wird aus der sechszehnjährigen Schülerin, die ein Jahr vorher als Landmädchen in der dreiaktigen Posse: »Der Mondkaiser« mit Glück debütirt hat, schon 1793: — Mad. Fleck!

Iffland aber macht sich nicht nur um die künstlerische Hebung der Bühne und des ganzen Schauspielerstandes, um Ordnung und Disciplin hoch verdient, — sondern auch um sittliche Reinigung des Theaters. Als ihm der Minister Graf Schulenburg — wohl rückdenkend an die Glanztage der Schönheit Baranius — sein Bedauern darüber ausspricht: daß auf der Berliner Bühne so wenig hübsche junge Frauenzimmer zu sehen seien; der Herr Direktor möge doch beim Engagement mehr auf Schönheit Rücksicht nehmen. Der Herr Professor Engel sei darin ein feiner Schmecker gewesen ... Da antwortet Iffland kaltblütig und mit gerechtem Stolz: »Mein

Streben war stets, aus dem Theater einen Tempel der Kunst zu machen. Wollen Excellenz es als ein Haus der Schönheit sehen — ich kann die Verantwortung nicht dafür übernehmen!«

Und ob wir ohne Iffland uns heute so vieler Schillerscher Dramen auf der Bühne erfreuen könnten? — Nach dem Don Karlos ruht des Dichters dramatische Feder Jahre lang. Aber Direktor Iffland läßt nicht nach, Schiller immer wieder zu bitten, anzuspornen, zu mahnen und auch durch liebliches Goldklimpern zu locken: seiner Bühne und der Welt neue Meisterwerke zu schaffen. So sendet der Dichter ihm 1799 seine Wallenstein-Trilogie und erhält dafür — 60 Friedrichsd'or! Welch eine Darstellung! — um mit Iffland zu reden, der fein unterscheidet: »Die Franzosen geben Vorstellungen, die Deutschen Darstellungen!« Fleck in der höchsten Blüte der Männlichkeit und Kunst — Wallenstein! Iffland — Piccolomini! Mattausch — Max! Luise Fleck — »die innig zärtlichste, liebesehnende Thekla!«

Flecks Triumph ist der große glanzvolle Monolog und seine Scene mit Wrangel. Aber der Wallenstein ist auch seine letzte große Bühnenschöpfung — sein Schwanengesang. Seine letzten Worte auf der Bühne sind:

»Ich denke einen langen Schlaf zu thun,
»Denn dieser letzten Tage Qual war groß!«

Nach langer schmerzhafter Krankheit und einer schweren Operation haucht der idealste Heldendarsteller seiner Zeit, nachdem er Iffland noch die erkaltende Hand gereicht, am 20. December 1801 seine Seele aus, noch nicht 45 Jahr alt. Er hinterläßt eine vierundzwanzigjährige Witwe und drei Waisen und ein weinendes Berlin!

Glanzvoll beginnt das neue Jahrhundert! Schnell folgen auf einander: »Maria Stuart« — »Egmont« — »Jungfrau von Orleans!«

Friederike Unzelmann: Maria und Klärchen. — Iffland: Leicester, Oranien, Bertrand. — Mattausch: Mortimer,

Dünois. — Beschort: Egmont, König Karl von Frankreich. — Die glänzend schöne Mad. Meyer — die später so berühmte Hendel-Schütz — Jeanne d'Arc, obgleich Schiller wünscht, daß die Unzelmann die Rolle spielen solle. Doch Iffland hält deren zierliche Gestalt für zu klein dazu.

Eine kleine charakteristische Anekdote knüpft sich an die »Jungfrau von Orleans«. Der originelle Herdt, der von Schröder aus Hamburg kam und 1786 als Odoardo in Berlin debütirte und seitdem mit Erfolg die »polternden Alten« spielt, auch den Alba im »Egmont«, aber wegen seines schlechten Memorirens von Iffland manchen Schreibebrief erhält, — dieser gute Alte mit dem siebartigen Gedächtniß tritt als Vater Thibaut mit seinen Töchtern und Schwiegersöhnen wohlgemuth auf die Bühne, sich wie immer auf den hülfreichen Einbläser in der Unterwelt verlassend. Aber voll Schrecken sieht er in dem verhängnißvollen Kasten keinen Kopf. Der Souffleur hat sich bei einer kleinen Anfeuchtung seiner viel gemißbrauchten Sprechwerkzeuge ein wenig verspätet. Doch voll Geistesgegenwart nimmt Papa Thibaut sein Bauern-Kappel ab, tritt an die Lampen vor, macht seinen würdevollsten Diener und redet das hochverehrte Publikum tief gekränkt und sittlich entrüstet an: »Verzeihen Sie, meine hochverehrten Anwesenden, Gönner und Freunde, ich kann jetzt nicht spielen, denn der pflichtvergessene Souffleur ist nicht auf seinem Posten« ... Dann macht Vater Herdt wieder einen Diener, setzt sein Kappel auf und marschirt unter dem Jubel des Hauses mit seinen Töchtern würdevoll ab — bis sein Gedächtniß aus der Unterwelt auftaucht ...

Aber welch einen scharfen höflichen Denkzettel erhält er am andern Morgen von seinem Direktor Iffland, der ja selbst die Mühe nicht scheut, den Komiker Unzelmann brieflich darauf aufmerksam zu machen, daß es eine unfeine unstatthafte komische Nüance sei: als Bitterlich eine fingirte Fliege am Leibe des Grafen todtzuschlagen!

Neun Tage nach Flecks Tode, am Sylvesterabend 1801 wird das alte Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkte mit der »Jungfrau von Orleans« geschlossen — am nächsten Abend das daneben neu erbaute Haus mit Kotzebue's »Kreuzfahrern« feierlich eröffnet, unter brausendem »Heil Dir im Siegerkranz« und Lebehoch auf die schöne strahlende Königin Luise und den König. Dann bricht noch der hervorgerufene Iffland »in ein kurzes energisches Lob auf den König aus, den er den redlichsten Mann im Lande nannte!«

Schiller in Berlin! Das sind im Frühling 1804 Jubeltage für das Theater und den Dichter. Als der am 4. Mai zu der Aufführung seiner »Braut von Messina« zum ersten Mal das Schauspielhaus betritt, erhebt sich wie auf Kommando das festliche Publikum und empfängt seinen Dichter mit nicht endenwollendem Jubel — und am Schluß erwartet ihn vor dem Theater eine lebende dankbrausende via triumphalis. Dem Dichter zu Ehren werden noch die »Jungfrau von Orleans« und »Wallensteins Tod« gegeben. Voll Entzücken sieht er auch noch Friederike Unzelmann als liebreizendstes Leiermädchen Janchon in Himmels melodiösem Liederspiel. Hoffnungsfröhlich denkt er daran, bald ganz nach Berlin zurückzukehren, für das Theater zugleich mit Iffland wirkend . . . aber schon im nächsten Frühjahr weint die Muse an seinem Grabe in Weimar's Erde! Seinen »Tell« hat er nur noch gesehen, den Erfolg seiner »Phädra« zu Friederike Unzelmann-Bethmann's Benefiz nicht mehr erlebt.

»Luther auf der Bühne!« Das Wort bringt ganz Berlin in fieberhafte Bewegung. Viele Stimmen erheben sich schon vor der Aufführung gegen diese Profanation des großen Reformators. Dennoch betritt Iffland — unter dem Schutze zahlreich versammelter Polizei — am 11. Juni 1806 in Werners »Weihe der Kraft« als Luther die Bretter. Eine Ergreifende Leistung! Seltsam aber ist es, daß grade die wilden übermüthigen Gensdarmerie-Offiziere gegen das Stück durch

eine frivole Parodie zu Felde ziehen. Am Abend des 24. Juli sauſ't ein phantaſtiſcher Maskenzug mit Fackeln, Peitſchenknallen und Halloh durch die Straßen Berlin's — wie die wilde Jagd. In einem auf Räder geſetzten Schlitten thronen Melanchthon und Luther-Iffland, mächtige Flöten blaſend, — auf der Pritſche hockt die rieſige bärtige Katharina von Bora, die Peitſche ſchwingend, eine zehn Ellen lange Schleppe ſchleift hinter ihr her. Es folgen zu Pferde die Priorin und Nonnen des Auguſtinerkloſters mit abſcheulichen Larven und Schleppen, welche die Straßen fegen. Sie ſchwingen Fackeln und heulen wilde Trink- und Straßenlieder . . .

Ehe die Polizei eingreifen kann, iſt das Ganze wie ein toller Spuk zerſtoben.

Iffland-Luther, auf's Tiefſte gekränkt, eilt am andern Morgen zum Könige und fordert Genugthuung für ſeinen Luther und den Dichter. Der König befiehlt die ſtrengſte Unterſuchung und — Strafe. Die Gensdarmerie-Offiziere erklären, ſie hätten mit der Parodie andeuten wollen: Zacharias Werners »Weihe der Kraft« heute auf der Bühne gleiche einer — Schlittenfahrt im Sommer!

Der Anſtifter des Skandals wird zur Strafe in eine ferne Garniſon verſetzt, die übrigen Theilnehmer unter den Offizieren erhalten Arreſt.

Luther verſchwindet auf vier Jahre von der Berliner Bühne. Erſt 1810 wagt Iffland, nachdem er dieſe Glanzrolle inzwiſchen auf ſeinen vielen Gaſtreiſen geſpielt, die »Weihe der Kraft« auch den Berlinern wieder vorzuführen, die inzwiſchen durch die böſe Franzoſenzeit die Luſt zu Luther-Parodien verloren haben, . . . bis ſpäter die jungen Studenten der neuen Univerſität Berlin ihren ſo hoch und heilig gehaltenen Luther von den Brettern wieder heruntermurren, nachdem die Polizei verſchiedene Mal verſucht hat, das Stück zu retten, indem ſie den murrenden Bruder Studio ſchmucklos an die Luft ſetzte.

Ja, die böse Franzosenzeit! Die liegt wie ein Alp auch auf der Berliner Bühne. Zum Glück ist ihr Direktor Iffland ein eben so großer Patriot, wie ein standhafter Held. Und alle seine wackeren Komödianten stehn ihm patriotisch treu und standhaft zur Seite. So retten sie unter französischer Gewaltherrschaft den Berlinern ihr deutsches Theater, wenn es auch auf zwei Jahre diesen Namen gezwungen aufgeben muß. Die Anschlagzettel erscheinen zugleich in französischer Uebersetzung. Am Einzugstage Napoleons wird der Abbé de l'Epée gegeben, mit der Unzelmann-Bethmann als stummer jugendlicher Graf Solar. Eine erschütternde, glänzende Leistung der Künstlerin, die selbst die Franzosen zu begeistertem Beifall hinreißt. Haben alle Schauspieler sich doch das Wort gegeben, den verhaßten Tyrannen zu zeigen: was deutsche Kunst vermag — selbst in so schwerer Zeit! Der Theaterzettel an jenem Unglückstage lautet:

> »La societé dramatique et lyrique Allemande de S. M. le Roi donnera aujourd'hui Lundi le 27 Octobre 1806 . . .«

Durch Streichung des »deutschen National-Theaters« möchte der übermüthige Korse gern glauben machen: daß es keine deutsche Nation mehr gibt! — Er findet noch Jahre lang Zeit: auf dem kahlen glühenden Felsen St. Helena an die vernichtende Macht der »deutschen Nation« zu denken.

Muß Iffland seinen französischen — Gästen auch die Konzession machen: bei ihrer Unkenntniß der deutschen Sprache sie durch fleißige Zuthaten von Ballets, Singspielen, kleinen, von ihm oft über Nacht bearbeiteten französischen Lustspielen und Possen und durch Spektakelstücke wie: »Harlekin im Schutz der Zauberei« und »Harlekin's Geburt« zu amüsiren und dadurch die vom Kommandanten wiederholt angedrohte französische Schauspielertruppe von Berlin fern zu halten — —

so läßt sein tapferes patriotisches Herz doch auf den Brettern keine Gelegenheit vorübergehn, die Berliner daran zu erinnern: daß ihr König und ihre Königin fern im Unglück weilen und daß ihr Volk um so mehr in Liebe und Treue zu ihnen halten muß! Keine wüthende französische Strafandrohung hindert ihn, jede leise Anspielung auf Vaterlandsliebe und Königstreue besonders zu betonen! Selbst Palm's erschütternder Tod durch den Henker Napoleon hält Iffland nicht ab, am nächsten Geburtstage der vertriebenen, wegen ihres Heldenmuths und ihrer Seelenreinheit von dem korsischen Abenteurer so ingrimmig gehaßten Königin Luise festlich geschmückt, einen frischen Blumenstrauß an der Brust, auf der Bühne zu erscheinen und bei dem Jubel der gerührten Berliner sich dankend zu verbeugen, die Hand auf dem Herzen! — Natürlich wird er direkt von der Bühne in französischen Arrest geführt. Ein Wunder, daß er diese kühne Huldigung nicht mit dem Leben bezahlt!

Aber sein König und seine Königin sind auch dankbar gegen den Patrioten Iffland und ihre treuen Künstler. Als Friedrich Wilhelm und Luise nach vierjährigem traurigen Fernsein am ersten Weihnachtstage 1809 zum ersten Mal wieder das Berliner National-Theater betreten, empfangen sie brausender Jubel und heiße Thränen freudiger Rührung. In Ifflands Festspiel: »Der Verein« spielt Friederike Bethmann eine Bäurin, der Königin patriotische Huldigungen darbringend. Da beugt sich Luise, von überströmenden Gefühlen hingerissen, weit aus ihrer Loge vor, klatscht in die Hände und ruft der Künstlerin zu: »Dank — liebe, liebe Bethmann!« — Iffland empfängt seinen Dank nach der Vorstellung von König und Königin in ihrer Loge mit herzlichen Worten und warmem Händedruck — vor dem ganzen zujubelnden Hause. Und beim nächsten Ordensfeste schmückt sein König ihn eigenhändig mit dem rothen Adler-Orden III. Klasse. Eine Auszeichnung, die bis dahin noch keinem Schauspieler zu Theil ge-

worden und vor der Welt nur damit gerechtfertigt wird: Iffland habe den Orden als Direktor des Nationaltheaters erhalten. — Aus dem Direktor wird bald ein »General-Direktor der königlichen Schauspiele«, dem auch das Opernhaus untergeben.

Auch der 16. April 1812 ist ein seltener Jubeltag für das Berliner Theater. Sein ältestes und treustes Mitglied, die gute alte Maximiliane Döbbelin hat ihrem humorischen Berufe wegen eines bösen Augenleidens fast sieben Jahre lang entsagen müssen. Sie tritt an diesem Abend in einer ihrer köstlichsten Rollen wieder auf: als liebenswürdigste treuherzige alte Jungfer Jakobe Schmalheim in Ifflands »Aussteuer«, vom Publikum lebhaft empfangen, von Friederike Bethmann in reizend schelmischer Weise auf der Bühne mit Rosen bekränzt. Wenige Monate später, am 13. April, darf die vierundfünfzigjährige Döbbelin als Oberförsterin in Ifflands »Vaterhaus« noch in voller Lebens- und Theaterfröhlichkeit ihr fünfzigjähriges Bühnen-Jubiläum feiern. Der König beschenkt sie mit 100 Dukaten und Friederike Bethmann gibt der allbeliebten Kollegin ein schäumendes Champagnerfest, bei dem nicht nur die Gläser — auch die Herzen und Lippen des lustigen Komödiantenvölkchens überschäumen ...

Noch drei Jahre darf die alte herzfröhliche Komödiantin ihre komischen »Alten« auf den geliebten Brettern spielen ... dann zwingt sie ihr Augenleiden, das zuletzt in völlige Erblindung ausartet, ihrer heiteren Kunst für immer zu entsagen. Ihr gutes freundliches Herz und ein reicher heiterer Geist wissen sich aber die Freunde der alten Zeit zu bewahren. Unter ihnen den zärtlichsten Freund, der seiner Maximiliane länger als dreißig Jahre treu geblieben, — der alten blinden Freundin ein sorglicher Führer bis an's Grab!

Noch zwei bedeutsame Todtenkreuze stehen als Grenzsteine am Ausgange der alten glanzreichen Berliner Theaterzeit: am 22. September 1814 verstummt Ifflands seelen-

kundiger, lebenmalender Mund ... In der Nacht vom 15. zum 16. August 1815 schließt Friederike Bethmann ihre schönen liebereichen geniesprühenden Augen — für immer! Ihre letzten Worte auf der Bühne — während der Probe von Iffflands »Selbstbeherrschung« waren drei Tage vor ihrem Tode: »Jetzt ist Alles friedlich und hell, ich sehe einem milden Lebensabend entgegen!«

Ueber Gräber und Ruinen steigt eine neue kunstfröhliche, glanzvolle Zeit der Berliner Bühne herauf! die Zeit der Theaterleitung des Intendanten Grafen Brühl! Die Zeit Ludwig Devrients, Pius Alexanders und Amalie Wolffs, die Zeit eines Beschort, Lemm, Krüger, Rebenstein, Wauer, Weiß, Krüsemann, Gern Vater und Sohn, Louis Schneider, Blume, Stümer, Bader ... Die Zeit einer Düring-Stich, Schröck, Eunicke, Krickeberg, Luise von Holtei, Wilhelmine Unzelmann, Milder-Hauptmann, Seidler-Wranitzky, Schulz-Killitschky, Pauline von Schätzell ...

Meine Zeit! die Zeit meiner schönen frohen kunststrebenden Jugend!

* * *

Das sind die bunten wunderreichen Geschichten, das die bunten glanzvollen Bilder einer längst verwehten verblichenen Theaterzeit Berlins, die jener kunsthistorische Kaffee im hochgegiebelten Vogelstübchen der guten Mutter Krickeberg am Neujahrstage 1825 uns erzählen — uns malen konnte. Wie viel die beiden verwitterten Ruinen einer stolzen Vergangenheit, die da so erinnerungsglücklich und redselig auf dem gelben Sopha unter den vielen Künstlerbildern thronten, — wie viel die anderen Zeugen untergegangener Glanztage von diesen Geschichten und Bildern sich selber und der lauschenden Jugend erzählten und malten? — Wie könnte ich das heute noch sagen. Aber viel war's und bunt und lustig durcheinander und mehr als

genug, mich nach einem halben Jahrhundert zu diesem kunsthistorischen Rückblick anzuregen. Was damals so bunt und lustig durch der jungen Lina goldlockiges Köpfchen und freudetaumelndes Herzchen huschte — eine alte Frau im Silberhaar, mit einem Herzen, das ein langes reiches Leben geklärt und gefestet, hat Alles noch einmal an sich vorüberziehen lassen, es geprüft und geordnet und durch Studien, Aufzeichnungen und Erinnerungen aus ihrer kunstfrohen Bühnenzeit ergänzt.

Zum Abschluß nur noch ein kurzer Rückblick auf jene beiden berühmten Theater-Ruinen.

Maximiliane Döbbelin habe ich nicht wiedergesehen. Alter und Kränklichkeit fesselten die arme Blinde bald ganz an ihren Sorgenstuhl. Noch drei Jahre lang saß der treue Freund aus der Jugendzeit an ihrer Seite, mit ihr der Erinnerung lebend. Dann — 1828 — geleitete er sie hinaus zur letzten Ruhe.

Mit welcher wehmüthigen Freude fand ich kürzlich in der reichen und interessanten Kupferstichsammlung des polnischen National-Museums zu Rapperswyl am Zürich-See ein Bild der jugendlichen Maximiliane Döbbelin: — Ophelia im weiten Reifrock, mit Stöckelschuhen und einer ellenhohen Haarfrisur, auf der obenein noch ein Dutzend Pfauenfedern schwanken, das kindliche Gesicht durch Schönpflästerchen entstellt! Eine wahnsinnige Ophelia in diesem Kostüm! Wie lächerlich erscheint uns das heute — und doch haben unsere Urgroßeltern über diese Ophelia süße Rührungsthränen geweint!

Henriette Baranius begegnete ich noch ein Mal bei einer Geburtstagsfeier durch die Berliner Künstler. Die erste Berliner Königin Elisabeth im »Don Karlos« war als Ehrengast geladen. Sie erschien wieder als Ahnfrau in vergilbter Spitzenhaube mit dem vergilbten Maiblumenkranze.

Rahel forderte mich auf, mit ihr die Schönheit-Baranius in ihrer vollständigen Rococo-Wohnung zu besuchen, die reich an interessanten Prunkstücken aus alter Glanzzeit, darunter

schöne Porträts Friedrich Wilhelms II. und der Lichtenau und vieler Berühmtheiten des vorigen Jahrhunderts .... Mein sonniges Herz fürchtete sich aber vor der Ahnfrau und dem Staub und Moderduft verglühter Herzen.

Erst 1854 ist die Baranius gestorben — 86 Jahre alt.

Auf die anderen Theilnehmerinnen jenes kunsthistorischen Kaffee's komme ich später zurück.

2. Wieder in Reih und Glied.

Der größte Lehrer kann Dich nicht umgestalten;
Er kann Dich befrei'n, Du mußt Dich entfalten.
Feuchtersleben.

Ueber mein erstes Debüt auf der königlichen Bühne, am 4. Januar 1825, war in der Spenerschen Zeitung, von Hofrath Friedrich Schultz unterzeichnet, zu lesen:

»Als vor einigen Monaten verlautete, daß dieses junge Mädchen das Königstädter Theater, dessen Stütze es war, verlassen wolle, um bei der königlichen Bühne, deren Hoffnung es ist, Engagement anzunehmen, — wurde überall heftig diskutirt! Eine Weltbegebenheit konnte nicht mehr besprochen werden! Die Gemüther erhitzten sich, und hätte das Auftreten damals gleich stattgefunden, ein Sturm würde ausgebrochen sein. — Die dazwischen liegende Pause führte glücklicherweise zu der Ansicht: daß es bei solcher Jugend von lobenswerther Selbstkenntniß, von wahrer Liebe zur Kunst zeuge, eine erste Stellung aufzugeben, um eine zweite anzunehmen, nur deshalb: um im Kreise der vortrefflichen Mimen der königlichen Bühne den Namen Künstlerin zu erringen. Wir heißen daher das junge, strebsame Talent herzlich willkommen und stimmen freudigst dem herzlichen Empfang, Beifall, Hervorruf bei . . .«

Ich hatte zwei bescheidene Rollen gewählt: die Julia in der »Beschämten Eifersucht« und Rosine in »Jurist und Bauer«. Die kleinen Lustspiele wurden im überfüllten Opernhause gegeben; die Annonce, daß der pensionirte Komiker Unzelmann,

erster Gatte Friederike Bethmanns und in Berlin wegen seiner launigen witzigen Einfälle sehr beliebt, den Rechenmeister Grübler ausnahmsweise spielen würde, hatte das Interesse erhöht.

Nach dem Schluß der Vorstellung führte mich auf den Hervorruf der schon 71jährige Liebling der Berliner an der Hand vor. Gar hübsch beurtheilte ein Kritiker andern Tags unser Danken ohne Worte: »Die liebliche Rosine bot mit dem verehrten Veteranen das anschaulichste Bild der auf- und untergehenden Künstlerlaufbahn. Beide blieben stumm. Die junge Debütantin nahm wohl aus Bescheidenheit nicht das Wort, und Unzelmann vermochte vor Rührung nicht zu sprechen . . .«

Ja, vor Rührung! Denn welche Gedanken — welche Bilder müssen an diesem Abend seines letzten Auftretens durch Unzelmanns altes vieldurchstürmtes Herz gezogen sein! Hatte er doch schon ein Mal in »Jurist und Bauer« von den Berlinern Abschied genommen — vor 53 Jahren! Es war am 6. April 1772 und er ein junges übermüthiges neunzehnjähriges Blut. Nachdem er beim Scheiden von der kleinen Bühne Döbbelins in der Behrenstraße den heroischen Theseus in »Ariadne auf Naxos« und den lustigen Schreiber Fettig in »Jurist und Bauer« gespielt hatte, verabschiedete er sich von den Berlinern mit den Worten:

»Wohlan! Mein Herz bleibt hier zurück,
Nicht ewig scheiden wir; der Zufall hilft den Seinen.
Ihr wißt: vier Akte oft trennt Liebende das Glück,
Um sie im fünften Akt entzückend zu vereinen!«

Er ging zur Großmannschen Gesellschaft nach Frankfurt am Main, um dort seine liebreizende geniale Gattin, Friederike Flittner, zu finden. Und im Mai 1788 debütirten Unzelmann und Frau in Berlin so fröhlich und stürmisch umjubelt in »Jurist und Bauer« als Rosine und Schreiber Fettig, um die enthusiastischen Berliner nie wieder zu verlassen . . . Und wieder nach 33 Jahren — welch einen Jubelabend bereitete das dankbare Berlin seinem verzogenen Liebling, der es so manches Mal

ergötzte und unwiderstehlich zum erschütterndsten Lachen fortriß — wenn er auch nur so eigen die Mundwinkel herunterzog, daß seine lange krumme Nase fast das Kinn berührte. Karl Wilhelm Ferdinand Unzelmann feierte am 10. April 1821 sein fünfzigjähriges Bühnenjubiläum als Tapezier Martin in »Fanchon, das Leiermädchen« — eine seiner köstlichsten Rollen, in der er so oft auf denselben Brettern glänzende Triumphe gefeiert — zugleich mit seiner Friederike, der entzückendsten Fanchon! Seine Fanchon schlummerte nun schon seit sechs Jahren unter dem Friedhofsrasen vor dem Halliſchen Thor neben Iffland und Fleck — aber wie wurde der ewig junge humorsprühende Tapezier Martin umjubelt! Beim letzten Verse des Schlußchors verwandelte sich die Bühne in einen Hain und des Jubilars stattlich schöne Schwiegertochter, Wilhelmine Franz-Unzelmann trat als Thalia vor und setzte dem alten zu Thränen gerührten Komiker, umgeben von allen Mitspielenden und unter rauschendem Beifall des gedrängt vollen Hauses, einen Kranz frischer Blumen auf's Haupt. Der König bewilligte dem Jubilar die volle Einnahme des Abends und fügte derselben noch 100 Dukaten hinzu. Wußte er doch, daß sein Liebling Unzelmann stets abgebrannt. Die Kollegen überreichten ihm einen prächtigen Silberpokal, nach Schinkels Zeichnung gefertigt, nicht ohne heitere Anspielung: wie oft das 12 Mark schwere Kunstwerk wohl Gelegenheit finden werde, Ebräisch zu lernen. Der königliche Graveur Loos prägte zu dem Tage eine Medaille mit Unzelmanns Porträt und der Goetheschen Umschrift:

Dir wird die Welt;
Du wirst ihr nie veralten!

... Und heute zum letzten Mal auf den Brettern! Und wieder in »Jurist und Bauer« und eine Rosine neben ihm, deren junges theater-enthusiastisches Herz so hoffnungsfreudig dem Leben entgegenklopfte! Zum letzten Mal auf diesen geliebten Brettern! Ja, das muß das Dankeswort wohl in der Brust des alten theaterlustigen Komikers ersticken.

Die Isabella in den »Quälgeistern«, von Ifflands Mannheimer Jugendfreunde Beck nach Shakespeare sehr hübsch bearbeitet, war meine nächste glückliche Debütrolle. Alexander Wolff war ein köstlicher Linden.

Den Vogel aber schoß ich doch mit meiner geliebten Preziosa ab, die mir ja schon in Karlsruhe und Mannheim so viel Glück gebracht hatte. Der Dichter, Pius Alexander Wolff und seine Gattin, eine prächtig-humoristische Zigeunermutter Viarda, spendeten mir das freundlichste Lob und das Publikum zeichnete meine Preziosa so glänzend aus, daß selbst Graf Brühl es nicht wagte, mir diese »dankbare« Rolle wieder zu nehmen, obgleich sein allmächtiger Liebling, Mad. Stich, welche bis dahin die Preziosa gespielt hatte, sie durchaus nicht fahren lassen wollte. Mad. Stich war sicher eine schöne imposante edle Preziosa und Niemand vermochte die Rolle besser zu sprechen, als diese Meisterin der Deklamation. Aber sonst fehlte ihr gar manches Wichtige zur Preziosa, was ich besaß: Glanz der Jugend — Grazie des Tanzes — und Wohllaut des Gesanges!

Bei dieser Gelegenheit erfuhr ich auch die interessante Vorgeschichte der Preziosa. Wolff hatte seine Dichtung bereits am 24. November 1811 an Iffland zur Aufführung eingesandt und da er ohne Antwort blieb, am 12. Mai General-Direktor Iffland daran erinnert, mit der Bemerkung: »Ich kann es jetzt um so eher wagen, da ich der Vorstellung dieses Stücks in Leipzig beiwohnte, wo es allgemeinen Beifall des Publikums erhielt!« Erst am 30. Juli sandte ihm Iffland die merkwürdige Antwort:

»Geehrter Freund! Meine späte Antwort auf »Preziosa« ist nicht Vernachlässigung Ihres Interesse, sondern sie ist eben aus der genauen Beachtung desselben entstanden. Zuvor — muß ich mit Freimüthigkeit erklären, daß mir, und wie ich das Publikum kenne, auch diesem gewiß die Zigeunermutter allem Effekte entgegenstrebend scheint, und bei der Vorstellung widrig wirken würde. Dies, und daß die Zigeuner nicht eine lose, halb geniale Horde, die ihrer Schwänke lachend Erwähnung

thun und lachen machen, sondern daß es eine wirkliche Räuberbande ist, die Gräuel erzählt und uns deutlich vor diese hinführt — daß Preziosa ihren Geliebten zum wirklichen Gauner eingeweihet haben will und es erreicht, machte mich gleich anfänglich stutzen. Allein ich beschäftigte mich mit einigen Milderungsversuchen.

Ein anderer Umstand war es, der mich besorgter machte: Die Mordbrennerbande, welche seit drei Jahren bis dicht vor die Stadt geraubt und gebrannt, ja vor einer Woche zwei Dörfer nahe vor Berlin angezündet hat, sitzt — 130 Personen stark hier auf der Hausvogtei. Der Prozeß dieser Menschen, welche sich Ehrentaschen zubilligten, und sehr verschmitzte charakteristische Menschen sind, interessiren aus mehreren Gründen, je nach Verschiedenheit der Menschen mehr oder minder, doch allgemein. Besonders aber interessirt die Hauptzünderin, »die schöne Luise«, ein Mädchen, das aus Kinderfett Brandlichter machte und kalten Blutes alles anzündete, die Neugier. Es gibt Menschen, die ihre verbrecherische Naivetät — oder, wie ich es sonst nennen soll — frappirt. Andere werden von ihrer Schönheit angezogen, Alle beschäftigt sie. Viele verlangen für sie das Urfeuer, Andere ihre Freisprechung wegen ganz mangelnder Bildung. — Genug, der Umstand der Bande und der »schönen Luise« forderte von mir die Einreichung des Stückes, dessen Darstellung ich — bei der Lage der Dinge — nicht allein übernehmen konnte. Die Antwort, wie es gewöhnlich geht, hat sich verzögert, und ist unterm 21. Juni verneinend ausgefallen ...«

Ganz der gute tugend-pedantische Iffland! Ja, wenn nur Freund Wolff das braune Zigeuner-Laster ein wenig hätte spießen und braten lassen, da wäre Iffland gewiß der Erste gewesen, der holden Preziosa-Tugend den besten Platz an seinem Tische anzuweisen.

Die »verneinende« Antwort ist wahrscheinlich von Hardenberg selber, denn ein Zeitgenosse schreibt: Iffland und Hardenberg hängen wie Rad und Wagenschmiere zusammen!

Interessant ist jenes Verneinen auch als ein charakteristisches Zeichen — einer längst vergangnen Zeit. Hätte heute die »schöne Luise« mit ihrer Bande vor Berlin gehaus't und mit Fackeln aus Kinderfett Dörfer angezündet — in acht Tagen würde sie als Heldin siegreich über ein Dutzend Berliner Bühnen ziehn —— wie der hundertfache Dynamit-Mörder von Bremerhafen!

Ja, die Zeiten ändern sich und — Schauspieldirektoren und Publikum in ihnen! — Welche Zeit aber ist die gesundere — reinere?

So blieb denn »Preziosa« noch neun volle Jahre nach Abführung der »schönen Luise« in's Spinnhaus von der Berliner Bühne verbannt. Und zu ihrem Heile. Denn was wäre das holde Zigeunermädchen ohne Karl Maria von Webers entzückender Musik gewesen? Eine schillernde Eintagsfliege! So fand Weber inzwischen Zeit, das Stück kennen zu lernen und durch seine edelsten und lieblichsten Töne aus der Sphäre krasser Spektakelstücke zu erheben — für alle Zeiten, so lange es echte melodiöse deutsche —— Gegenwartsmusik gibt.

Unter rauschendem Beifall fand die erste Aufführung der »Preziosa« am 14. März 1821 statt und sie wurde Jahre hindurch ein glänzendes Kassenstück, obgleich die erste Preziosa, Mad. Stich, nicht die Kunst des Tanzes und Gesanges besaß.

So blieb ich während meines ganzen Engagements in Berlin im Besitz der geliebten Rolle — und »Preziosa« und das mir anfangs auch verweigerte »Käthchen von Heilbronn« waren die Glanzpunkte meiner neuen Stellung.

Diese war an solchen Glanzpunkten nichts weniger als reich. Es herrschte an der königlichen Bühne nicht nur das ausgeprägteste Rollenmonopol, sondern auch der klassische Zopf der Anciennetät: — der Tod junger aufstrebender Talente. Wie in Karlsruhe Mad. Neumann — so behauptete in Berlin Mad. Stich mit allen Mitteln ihr langjähriges Recht auf alle »ersten

Rollen«. Darüber spreche ich später in einem besonderen Kapitel ausführlicher. Entschloß sich die Stich nun wirklich, einer dankbaren Rolle freiwillig oder gezwungen — gezwungen durch den eindringlichsten Rath der Kritik oder das Murren oder Lachen des Publikum's — zu entsagen: so ging diese Rolle nach dem Recht der Anciennetät an Mad. Wilhelmine Unzelmann oder an Mad. Komitsch über — — und erst, wenn auch diese dafür ganz unmöglich waren, fiel sie in meine jungen glücklichen Hände.

So bekam ich gleich anfangs alle jugendlichen — »Hosenrollen«, weil weder die Stich, noch die Unzelmann und Komitsch die durchaus für dies Fach unentbehrliche jugendliche Mobilität und Figur besaßen und mir hier die Gewohnheit und Uebung der kleinen sechsjährigen Lina im Jungenkostüm sehr zu statten kamen.

Den lustigen, luftigen Pagen in Kotzebue's »Pagenstreichen« mußte ich sogar schon auf der Probe in vollem Kostüm — rother Tressenrock mit weißen Kasimirnen — spielen, um die jungenhaften Klettereien in die Uhr und auf den Baum geschickt ausführen zu können. — Pagen spielte ich auch in »Heinrich V. Jugendjahren« und in Raupachs »Ritterwort«. Natürlich Pagen, die bedeutsamer in die Handlung eingreifen, als jene armen Tricot-Geschöpfe, die im Vorzimmer schlafen, dem Ritter das Barett tragen oder der Dame seines Herzens den Liebesbrief überbringen.

Auch spielte ich den Ninias in Kalderon-Raupachs »Tochter der Luft«, eine durch ihre Langweiligkeit schwierige Rolle, die mit der hohen syrischen Mütze und gelben Schnabelschuhen durchaus nicht fertig ist, — Holbeins Fridolin nach Schillers Gang nach dem Eisenhammer, — die Titelrolle in »Braut und Bräutigam in einer Person« in schmucker Husarenuniform, rothen Tricot und hohen Kanonenstiefeln, — in Körners »Gouvernante« die Herrenrolle, — in »die Douglas« von Tromlitz, mit der Musik von G. A. Schneider, die verkleidete Geliebte im schottischen Hochlandskostüm, — den stummen

Victorin in »Waise und Mörder«, vom Balletmeister Hoguet mir im Schweiße unserer Angesichter einpantomimirt — mit der Hand an meiner Stirn: »Sie noch nicht switz, Sie noch nicht fertig studirt!« — und den gestrandeten Kaufmannssohn in »Robinson Kruse«, von Mutter Krickeberg sehr rührend aus dem Französischen übersetzt. Ueber beide letzte Stücke habe ich in meinem Buche »Komödianten-Fahrten« schon lustig-ausführlich gesprochen.

Mein Hosen-Stolz und Entzücken aber blieb doch der Edwin in »Raoul de Krequi«, den einst Friederike Bethmann mit der glänzenden Henriette Baranius so lieblich gespielt und gesungen, und den ich jetzt mit der prachtstimmigen Mad. Wranitzky-Seidler spielen und singen durfte.

Zwei alte Blättchen, noch von meiner guten Mutter mit froher Hand aus der Spenerschen und Vossischen Zeitung ausgeschnitten, liegen vor mir und sprechen von dem glänzenden Erfolge der ersten Aufführung.

Das eine: ... »bei Vielen unter uns gesellten sich dazu die angenehmsten Erinnerungen an jene Zeit, wo noch eine Bethmann, Baranius, Kaselitz u. s. w. uns an dieser Operette erfreuten. — Der Komponist hat hier den Schüler Gretry's nicht verleugnet, und wir finden mehrere Gesangstücke darin, die sich den Besten des Meisters an die Seite stellen. Dahin gehören: die Arien Landri's: »Krieg'risches Gewehr« — Ludigers: »Still! still! stellt alle Neugier ein!« und Krequi's: »In leisem Schlummer stand dein Bild!« Ferner die naiven Partieen Bathildens und Edwins durchweg. Ein synthetisch-rhythmisches Meisterstück ist das Quartett Nr. 12. (»Lieschen eines Tags«), wo sich Krequi's Adagio mit den naiven, kecken und kräftigen Sätzen Ludigers und seiner Kinder verbinden. — Zu einer wahren Zierde gereicht der Oper das von B. A. Weber hinzukomponirte, eben so rührende als anmuthige Terzett: »Trink' armer Mann!« — Die Darstellung ist die vollendetste, die man nur fordern kann. Mad.

Seidler (Bathilde), Mlle. Bauer (Edwin) und H. Bauer (Ludiger), sind in ihren naiv-humoristischen Rollen nicht wohl zu übertreffen, und es ist nicht wohl möglich, anmuthig-frischer als Erstere, zierlich-derber als Letztere und kräftig-burlesker als H. Bauer zu sein. — H. Stümer gibt die hohe schwierige Tenor-Partie des Krequi, welche der Prototyp zu Beethovens Florestan (im Fidelio) gewesen zu sein scheint, höchst ausdrucksvoll und ausdauernd, und auch die Nebenrollen, so wie die scenische Einrichtung (bei welcher wir auf die fleißige und effektvolle Abstufung der Beleuchtung im oberen Theil der Dekoration des zweiten Akts aufmerksam machen) wirkten harmonisch zum Ganzen, dessen Aufnahme sehr günstig war und manches da Capo erregte.« —

Das andere: ... »Mad. Seidler (Batilde) und Dlle. Bauer (Edwin). Die Erstere gab im Spiele und Gesang das Vollkommene, was man von ihrer Virtuosität allerdings berechtigt ist, zu fordern; die Letztere hingegen überraschte durch die vortreffliche, kindliche und naive Art, womit sie den Charakter des interessanten Knaben zeichnete, und durch die Entwickelung eines so tiefen Gefühls, einer so gemüthlichen Herzlichkeit, und durch den hohen, von fortgeschrittenem fleißigen Studium zeugenden mimischen Ausdruck, besonders in dem Augenblicke, als die Befreiung Krequi's (von Hrn. Stümer sehr gut gesungen) durch die beiden Kinder ausgeführt wird. Nicht so löblich war Dlle. Hoffmann (Craon), welche mit ihrer Partie nicht so recht eins werden wollte; wogegen H. Bauer als Kerkermeister ein vortrefflich angelegtes Bild eines Betrunkenen, worin dieser Schauspieler überhaupt excellirt, hinstellte ...«

Mein Trauerspiel-Repertoir wuchs auf der königlichen Bühne nicht sonderlich an. Hier dominirte in ersten Rollen ja erst recht die tragische Stich. In »König Lear« spielte ich die Kordelia und war glücklich, mir Ludwig Devrients und Wolffs Beifall zu erwerben. — Bei Gelegenheit

eines Gastspiels der großen Sophie Schröder wurde Grillparzers »Medea« zuerst in Berlin einstudirt. Ich spielte die Kreusa, — dann mit dem berühmten Gast in der »Phädra« die Aricia und in der »Braut von Messina« die Beatrice: — »wie der holde Epheu am sturmfesten Eichbaum aufrankend« — schrieb ein poetischer Kritiker. Im »Fiesko« wurde mir die Leonore zu Theil, — in Raupach's neuer »Raphaele« die unglückselige Ikelula, die von ihrem grausamen Türken-Vater Ludwig Devrient aus Versehn ein wenig — erwürgt wird, — in Oehlenschlägers »Korreggio« hatte ich als Landmädchen ein Lied zu singen:

»Die Nixen hausen in diesem Fluß — hu! hu!«

Zu welcher Qual — und nachfolgenden unerschöpflichen Heiterkeit mir meine kleine Rolle in Friedrich von Uechtritz Trauerspiel »Alexander und Darius« wurde, werde ich in dem Kapitel »Eine Leseprobe mit Hindernissen« ausführlich und ergötzlich erzählen und auch auf Ludwig Roberts epochemachendes Trauerspiel: »die Macht der Verhältnisse« zurückkommen. — Körners »Zriny« — ich spielte die Tochter — kann ich mir kaum noch als Trauerspiel denken, seit ich das Vergnügen hatte, vor einigen Jahren am Ufer des Zürich-Sees einer großartigen Aufführung des Stücks im Freien beizuwohnen. Die Darsteller waren Landleute. Die Türkenschlachten dehnten sich weit über die grünen, baumreichen Hügel aus und wurden mit besonderer Lust und Wucht geliefert.

Im Schauspiel gab ich in der Weißenthurn'schen »Pauline« die Titelrolle. Es war eine vorzügliche Vorstellung: Amalie Wolff als Fürstin, ihr Gatte als mein Vormund, Beschort als Maler und die Schröck als Gräfin ausgezeichnet. — In dem fünfaktigen Stück von Aresto: »die Soldaten«, bearbeitet von K. Dielitz, hatte ich die hübsche Rolle der Generalstochter, — im »Verrath« spielte ich die junge Frau Aphodise, — in »Christinens Liebe und Entsagung« die jugendlich übermüthige Königin Christine von Schweden, — im Scribe'schen

»Vormund« die dankbare Partie der capriciösen Miß mit Wolff als Vormund, — in Schenks »Albrecht Dürer in Venedig« des großen Malers Tochter in einem Kostüm von Ponceau-Sammet, in das ich sehr verliebt war, — in Raupachs »Royalisten« die jugendliche Liebhaberin, die Cromwel als Tochter seiner Jugendgeliebten erkennt. An dies Stück knüpft sich für mich noch eine originelle Paganini-Erinnerung, die ich seiner Zeit erzählen werde. — Diese Stücke traten alle mit mir neu in Scene. Das meiste Glück machte ich jedoch in dem ebenfalls neuen Raupachschen Schauspiel: »Vater und Tochter«. Ein Kritiker schreibt darüber an ein auswärtiges Journal — ich weiß nicht mehr, welches — am 14. November 1828: ... »Dlle. Bauer, welche die Tochter spielte, verbindet mit dem vortheilhaftesten Aeußeren von der Welt ein treffliches Organ und eine innere Kraft, welche bei ihrer Liebe zur Kunst, die in allen ihren Darstellungen vorleuchtet, diesen jetzt schon meistens den Stempel der Vollendung aufdrückt, wiewohl die Künstlerin noch sehr jung ist. Ich habe sie später noch in dem ächten Lustspiel »Der beste Ton« von Dr. Töpfer, in dem neuen Lustspiel »Das Ritterwort« von Raupach, und in »Christinens Liebe und Entsagung« von Th. Hell u. s. w. gesehen, und zwar zu verschiedenen Malen gesehen und die Ueberzeugung gewonnen, daß die Rollen, welche sie gibt, durch die Feinheit und ächte Weiblichkeit ihres Spiels, durch ein richtiges Studium der Charaktere und durch die alle Klippen geschickt umgehende Gewandtheit der liebenswürdigen Künstlerin oft ein weit höheres Interesse erhalten, als man ihrer Anlage nach vermuthen sollte. Da ist nirgends eine Spur jener so oft bei unseren Künstlerinnen vorwaltenden Koketterie, nirgends eine Spur der so oft auf falschen Effekt berechneten Künsteleien, wodurch einem gutmüthigen Publikum Sand in die Augen gestreut wird, nirgends ein falscher Pathos, falsche Accentuation und andere Eigenschaften, die man heute leider so oft bei unsern dramatischen Künstlern, besonders aber Künstlerinnen

findet; — nein, alles ist schöne, veredelte Natur, innigste Wahrheit und wahre Kunst, durch die günstigste Persönlichkeit sowohl, als das ausgezeichnetste Talent unterstützt. Wenn auch das eigenthümliche Wesen der Künstlerin ihr das feinere Lustspiel als ihre eigentliche Sphäre angewiesen hat, so beurkundete sie doch auch in tiefer gedachten, ja selbst an das Tragische streifenden Rollen ihre Meisterschaft, und hat, wie wir aus den öffentlichen Blättern erfahren, in Riga und Petersburg als Julia in »Romeo und Julia« den reichsten Beifall geerndtet. — Nächst den oben angeführten Rollen ist sie unerreichbar, als Frau in »Nehmt ein Exempel d'ran« von Dr. Töpfer; als Suschen in »Den Kartoffeln in der Schale« von H. Clauren; als »Käthchen von Heilbronn«, und als die Schwester im »Obersten« von Th. Hell. Sie wissen am besten, wie eigensinnig meine kleine Person in dramatischer Hinsicht ist, und wie viel ich immer zu tadeln finde; aber hier muß der Tadel schweigen, ohne daß Sie mich deshalb für einen Enthusiasten halten dürfen, was man hier in Berlin, beiläufig gesagt, leicht werden kann, weil es lauter kleine Parteien gibt, die jede ihrer eigenen Sonne huldigen, und neben ihr keine andere dulden. Ich schreite noch parteilos zwischen durch, einer einzigen Sonne zugewendet — der Wahrheit. — Kommen Sie, sehen Sie diese liebenswürdige, talentvolle Künstlerin, gewiß eine seltene Erscheinung in der Bühnenwelt, und gestehen Sie dann, daß ich nicht zu viel gesagt habe.«

In älteren Schauspielen gab ich in der »Jungfrau von Orleans« Agnes Sorel, — im »Deutschen Hausvater« das Lottchen — in der »Blinden« von Frau von Weißenthurn das jugendliche naiv-heitere Landfräulein, — im »Lumpensammler«, einer großartigen Leistung Wolffs, die Liebhaberin, die besonders durch ihr Lied:

»Armer Mann, von aller Welt verlassen«

gefiel. — Im »Armen Poeten« spielte ich mit Ludwig Devrient, — in Goethe's »Geschwistern« die Marianne mit Krüger und

Lemm. Die Frau Rath hat Recht: »ein klein Stück«, das aber vom Schauspieler viel Kunst und Wärme und Wahrheit der Darstellung verlangt. Ich war in Berlin immer herzlich unzufrieden mit meiner Marianne und reifte erst später zu Goethe's Schöpfung hinan. — In Kotzebue's »Graf Benjowsky auf Kamtschatka« mußte mir die Stich, gezwungen durch ein böses Lachen des Publikums, die Afanasia abgeben; in dessen »Kreuzfahrern« spielte ich die ziemlich langweilige Liebhaberin. Die geliebte Dorothea in Töpfers »Hermann und Dorothea« aber durfte ich nur spielen, wenn die Beherrscherin der Rolle, Mad. Stich, auf Gastreisen war.

Im Lustspiel fielen für mich schon mehr hübsche dankbare Rollen ab, da den drei Kolleginnen, die vor mir auf der Rollenliste standen, die jugendliche Beweglichkeit und Heiterkeit fehlte. So durfte ich das allerliebste »Strudelköpfchen« spielen, die lustige kleine Intriguantin in Bretzners »Räuschchen«, — das Bauermädchen in K. Blums »Beiden Turenne«, mit den hübschen französischen Volksliedern auf Turenne und Henry Quatre, und die Liebhaberinnen im »Tartüffe«, in Wolffs »Steckenpferden«, in Theodor Hells entsetzlich fadem Machwerk nach dem Französischen: »Flinte und Pinsel, oder das Schloß zur alten Henne«, in das Graf Brühl aber ganz vernarrt war, in Raupachs: »Laßt die Todten ruhn«, in Blums »Herr von Ich«, eine der letzten Lustspielrollen von Wolff, in Scribe's »Schneider in Lissabon« mit dem drolligen Rüthling in hübschem portugiesischen Kostüm, in P. A. Wolffs »Mann von 50 Jahren« ... Lebruns »Humoristische Studien« (nach dem Französischen) wurden bald nach meinen Debuts zuerst gegeben, eine ergötzliche Vorstellung mit Karl Unzelmann als leichtsinnigem Studenten und Rüthling als originellstem Wichsier. Ich gab das Gretchen. — In Karl Schalls »Eigener Wahl« mußte ich die dummste aller Liebhaberinnen spielen. Der Hauptwitz des Stückes besteht überhaupt in Wortverdrehungen, die selbst ein Rüthling nicht ergötzlich zu machen

wußte, wenn er z. B. zu sagen hatte: statt Akazie — Advokazie! — Trostlos waren auch das einaktige Lustspiel: »Der Strauß« von einem gräflichen Gardeoffizier, der mir trotz des glänzenden Durchfalls doch in einem zierlichen Gedicht für meine Mitwirkung dankte, — und »Der Geheime Registrator, oder die versalzenen Klöße«, von Julius von Voß, das einzige Stück, das während meines Berliner Engagements sogar — ausgepfiffen wurde. Ich bedaure, daß ich früher an anderer Stelle durch einen Gedächtnißfehler den guten Gubitz fälschlich der Vaterschaft dieser unglücklichen Mißgeburt beschuldigte. — Sehr ergötzlich war die Vorstellung von Wolffs »Kammerdiener«; ich gab die Albertine. Ich komme darauf zurück.

Eine meiner Lieblingsrollen wurde die reizende Agnes in »Der Mann im Feuer«. Man nannte sie meine beste Lustspielleistung. Beschort war ein liebenswürdiger alter General und Mutter Eunicke die ergötzlichste »komische Alte«. Unvergeßlich ist mir, wie sie das Wort »Hinterrtreppe« schnarrte und damit den in Bezug auf das Lieben seines Töchterchens ziemlich kritischen Vatermund des guten Generals sogleich zu schließen wußte. Auf meinen späteren Gastspielen in Riga und Mitau, — als ein Ukas des Kaisers Nikolaus das harmlose Stück verboten hatte, weil es der Armee ein schlecht Beispiel gebe, wenn ein General sich auf den Brettern mit einem Lieutenant duellire! — da mußte ich wenigstens jedes Mal einzelne Scenen wiederholen, in denen der General und der Lieutenant nicht aneinander gerathen konnten.

In »Nehmt ein Exempel dran«! — von jenem freundlichen Kritiker oben schon genannt — gab ich die allerliebste capriciöse Frauenrolle, mit dem General Krüsemann und dem Onkel Weiß.

Meine jugendliche Rolle in Fouque's »Verrath« machte viel Glück, besonders in der Scene, wo wir Novizen auf dem Klosterhofe Federball spielen.

Ueber das hübsche einaktige Lustspiel: »Erste Liebe« und meine naiv schwärmende Liebhaberin liegt mir eine alte Berliner Kritik vom Februar 1826 vor: »Erste Liebe oder Erinnerungen aus der Kindheit, aus dem Französischen des Scribe vom Herrn Baron von Lichtenstein, ist ein angenehmes kleines Stück, gleich denen der ersten bessern, die Scribe geschrieben, z. B. der Obrist, der Secretär und der Koch ꝛc. Die Wahl des Stücks so wie die Uebersetzung selbst verräth den theaterkundigen, vielgeübten Mann. Auch ist die Darstellung so gut, daß sich die Erhaltung des kleinen Stücks auf der Bühne hoffen läßt. Zwei talentvolle und verständige Schauspieler, die Herren Weiß und Rüthling, haben Stoff zu Charakterskizzirungen, und Mlle. Karoline Bauer hat volle Gelegenheit, ihr glückliches Talent für junge, muntre, liebende Mädchen auf die reichste und anmuthigste Weise zu entfalten; was bei ihrer jugendlichen reizenden Persönlichkeit ein wahrer Gewinn für die Bühne ist...«

Holbeins »Wunderschrank«, der mir schon in der Königstadt zu einem durchschlagenden Erfolge verholfen hatte, wurde auch auf der königlichen Bühne mein Triumph. Ueber meine dankbare Rolle der Mathilde schreibt Friedrich Schulz: »Die Mathilde nimmt nicht nur eine gewandte Künstlerin in Anspruch, die Rolle verlangt mehr, sie will auch eine liebenswürdige Persönlichkeit — es muß die Individualität der Darstellenden durchscheinen. Und eben, weil dies der Fall war, weil Dlle. B. so ganz aus sich herausspielte, weil sie sich selbst gab, darum gewann die Mathilde ein solches Interesse, darum ward sie zu einer so lieblichen Erscheinung. Sie blieb sich so durch und durch gleich in der Rolle, daß man das heitere, anmuthig neckende Wesen selbst da noch erkannte, als die erste Liebe das fröhliche Mädchen so ganz verwandelt. Einzelne Momente wüßten wir kaum heraus zu heben, da alle einzelnen Züge zu einem lieblichen Bilde verschmolzen; aber unübertrefflich sprach sie die Worte: »er liebt mich — liebt mich nicht!« — wo sie den Gemüthszustand der Baronin, gegen diese gewandt,

so reizend-schelmisch schildert. Auch die letzte Scene des vierten Akts war ganz gelungen . . .«

Die Gurli, Kotzebue's wunderliche Nabobstochter aus Mysore in den »Indianern in England«, die ich auf meiner ersten Hamburger Gastspielreise — wie meine »Komödianten-Fahrten« erzählen — Hals über Kopf einstudirt hatte, gab ich mit Beifall nach den Traditionen der Bethmann. Kotzebue hat in diesem Stück die Farben selber schon so dick aufgetragen, daß die Gurli durch die leiseste Uebertreibung zur widerlichen Fratze werden muß. So spielte ich die Gurli nicht, wie man so oft sieht, als hypernaives tolles Gänschen, sondern gleich der Bethmann als frohmüthiges kindliches Geschöpf.

Auf andre Rollen werde ich später, wenn ich von meinen lieben Kollegen jener Tage eingehender spreche, zurückkommen. Im Ganzen spielte ich während der $4\frac{1}{2}$ Jahre meines Engagements an der königlichen Bühne einige achtzig neue Rollen.

Wen aber diese alten vergessenen Rollen-Namen aus verschollenen Stücken meiner Jugend heute noch interessiren können?

Ich denke: die wenigen übrig gebliebenen Zeugen jener frohen — stolzen Theaterzeit vor einem halben Jahrhundert! Wenn jeder dieser alten — für meine jungen Leser meist gleichgültigen Namen nur vor einem einzigen alten müden Augenpaar und einem einzigen alten stille gewordenen Herzen eine einzige frohe Theaterstunde aus verblühter Jugendzeit wieder erinnerungsfrisch und erinnerungsfröhlich heraufzuzaubern vermag, wie sie mir beim Niederschreiben aus diesen Zeilen täglich so lebensvoll und jugendheiter erblühen . . . so stehen sie hier nicht umsonst. Eine gleichgültige Jugend mag diese Blätter getrost überschlagen.

Auch war ich es mir schuldig, durch Hinweis auf mein reiches und buntes Repertoir und die Stimmen einer unbefangenen Kritik jener Tage anzudeuten, daß ich der Berliner Hofbühne doch wohl etwas mehr gewesen bin, als was Eduard Devrient in seiner langathmigen und durchaus nicht unparteii-

schen »Geschichte der deutschen Schauspielkunst« von mir zu sagen weiß — in den knappen zwei Zeilen: »Die heitere Erscheinung der schönen Karoline Bauer blieb dem (Berliner) Hoftheater nur zwei Jahre!« Wie oberflächlich dies Urtheil ist, beweis't schon der Umstand: daß ich auf der königlichen Bühne zu Berlin nicht zwei — sondern vier und ein halbes Jahr wirkte. Auch dürfte es dem Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst — in einer Periode, die er ja selber mit mir an derselben Bühne erlebte — nicht unbekannt geblieben sein: daß es nach meinem Scheiden von Berlin durchaus nicht leicht war, als Ersatz für mich und mein Rollenfach eine geeignete Nachfolgerin zu finden.

Als ich Ende Mai 1829 auf meine Bitte durch königliche Gnade meines Kontrakts, der noch bis Ende 1830 lautete, entbunden wurde, um mich in's Privatleben zurückzuziehen, gastirte Julie Gley, spätere berühmte Rettich, auf Engagement für mein Rollenfach. Sie gefiel nicht und wurde nicht engagirt. Meine Nachfolgerin wurde erst 1830 Antoinette Fournier und drei Jahre später ersetzte mich Charlotte von Hagn. Drei Namen von Künstlerinnen, die andeuten, daß wenigstens meine Stellung an der Berliner Hofbühne zur Zeit der glänzenden Periode: Brühl — Devrient — Wolff! keine so ganz unbedeutende war, die durch eine blos »heitere Erscheinung« auszufüllen war. — —

Trotz des bösen Rollenmonopols auf der einen — und glühender Rollensehnsucht auf der andern Seite herrschte doch der beste, echt kollegialische Ton unter den Berliner Künstlern jener Periode: auf den Brettern und im geselligen Leben. Mit großer Freude und — Sehnsucht gedenke ich noch der gemüthlich-fröhlichen Thee's und kleinen einfachen Soupers bei den Kollegen Krüger, Eunicke, Lemm, Rebenstein, Stich, Stümer ... Wie vergnügt waren wir da bei belegtem Butterbrod und Punsch oder einem Gericht Bierkarpfen oder einem mächtigen Schweinebraten mit Apfelkompot. Komplizirte Lecke-

reien gab es nie, dafür aber ein Gericht Gerngesehn und den gesundesten Appetit.

Diese Kollegialität konnte nur den besten Einfluß auf die Gesammtleistung der Bühne haben. Alles ging freundlich Hand in Hand, ordnete sich dem Großen — Ganzen zu Liebe willig unter und selbst die ersten Mitglieder übernahmen gern sogenannte undankbare Rollen, wenn sie dem Erfolge des Stücks dadurch nützen konnten. Alle beseelte ein Streben, ein Fleiß, eine Liebe zur Kunst! Und ich war bei manchen bitteren Entsagungsthränen, wenn ich eine geliebte Rolle, die ich schon als Anfängerin in Karlsruhe oder auf dem Königstädter Theater mit Erfolg gespielt hatte, wie: die Gabriele in Kinds »Nachtlager von Granada«, das Mädchen von Marienburg und Minna von Barnhelm, jetzt in — älteren Händen sah, — dennoch glücklich und dankbar: mit so großen echten Künstlern kleine Rollen spielen, von ihnen lernen zu dürfen. Und als mir nach meinem ersten so erfolgreichen Gastspiele 1826 in Hamburg*) vom Direktor Herzfeld ein glänzendes Engagement als unumschränkte Erste Liebhaberin angetragen war, — da sagte ich mit Hebels Haberchörnli fröhlich zur Mutter und zu mir selbst:

»Jetz gang i nümmen untern Bode
Um ke Pris! Do blib i, was no us mer will werde!«

In Karlsruhe gab es beim Theater auch Ordnung, Fleiß und esprit de corps. Während der zucht- und kopflosen wilden Wirthschaft am Königstädter Theater hatte ich oft schmerzlich-sehnsuchtsvoll dahin zurückzudenken Gelegenheit gehabt. Jetzt, bei der königlichen Bühne sollte ich erst die Worte: Alte Schule — Traditionen Ifflands, Flecks, der Bethmann! — recht verstehn und würdigen lernen. Diese Schule und diese Traditionen hatten immer dieselbe Pointe: das einträchtige selbstlose begeisterte Ringen Aller nach — Einem Ziele!

*) In meinem Buch »Komödianten-Fahrten« ausführlich geschildert.

Wollte sich bei Neulingen dennoch mal ein Zug von Ueberschätzung zeigen oder versuchten sie gar, kleine effektlose Rollen von sich abzuschütteln — da wußten der alte Beschort oder Mattausch, Mutter Eunicke, Amalie Wolff oder die sanfte Fleck-Schröck gleich ein hübsches — lehrreiches Geschichtchen zu erzählen. Z. B.:

Während des Probirens vom Krönungszuge in der Jungfrau von Orleans hielt sich ein Anfänger für zu gut, zu zeigen, wie er das Kissen mit der Krone tragen werde, und schlenderte nachlässigen Schrittes über die Bühne. Iffland unterbrach den Krönungszug, nahm dem Pretentiösen das Kissen ab und trug dasselbe ernst, würdevoll, gemessenen Schrittes vor ihm her ... Dann forderte er den jungen Ueberklug auf, das Kissen ebenso zu tragen. Nach mehrmaligem Probiren sagte Iffland laut: »Nun können sie es wagen! Auf Ihre Manier wären Sie heute Abend ausgepfiffen worden!«

Der so Belehrte — Beschämte wurde bescheiden und ein nützliches Mitglied der Berliner Hofbühne.

Eine junge, beliebte Sängerin wollte in einem Singspiel die zweite Partie nicht übernehmen. Da erbot sich Friederike Bethmann: neben ihr — die kleinere Rolle zu spielen und der jungen Dame die glänzende erste zu überlassen ... Das half! Beschämt gestand die Anfängerin ihr Unrecht ein. So wurde sie mit der Zeit eine ernst strebende liebenswürdige — erste Sängerin ...

Mad. Schick, die glänzendste Bravoursängerin ihrer Zeit, die großartigste Armide Glucks dünkte sich nicht zu groß, im »Don Karlos« die kleine undankbare Rolle der Marquise Mondekar und in den »Hageſtolzen« die Pächterin zu spielen.

Amalie Wolff wußte aus Goethe's Schule zu erzählen: Dem tüchtigen Schauspieler Becker, ein Jahr lang Amalie Malkolmi's Gatte, hatte Goethe bei der ersten Aufführung von »Wallensteins Lager« den zweiten Holkschen Jäger zuertheilt. Becker aber meinte, daß ihm »wenigstens« der Wachtmeister

gebühre — und so lehnte er durch den Wochen-Regisseur den Jäger ab. Goethe aber ließ Becker einfach sagen: »Wenn man sich ferner weigert, diese Rolle zu spielen, so werde — ich selber sie spielen!« — Und Becker trat gehorsam als Holk'scher Jäger auf.

Ja, hatte Amalie Wolff als achtzehnjähriges Mädchen unter Goethe's Direktion nicht in »Maria Stuart« die alte Hannah Kennedy und im »Wallenstein« die Herzogin von Friedland spielen müssen, während Jugend und Talent sie doch zu einer Thekla, Maria Stuart oder Königin Elisabeth berechtigten?

Und die stummen schlafenden Pagen bei der ersten Aufführung von Schillers »Don Karlos« waren: Amalie Malkolmi und Christiane Neumann — für alle Zeiten berühmt als Goethe's »Euphrosyne«.

Von der wahrhaft rührenden Bescheidenheit bewährter und gefeiertster Künstler zu meiner Zeit nur einige Beispiele: Musikdirektor Karl Blum bat den berühmten Tenoristen Bader, doch ihm zu Gefallen den Gustav in seiner Operette »Die Nachtwandlerin« zu singen. Da es zugleich eine Spielrolle und Stümer — damals noch zweiter Tenor — nicht im Stande sei, trotz des bestens Willens in Prosa zu sprechen und sich in elegant moderner Kleidung graziös zu bewegen, so sei er in größter Verlegenheit.

Gustav war — Nummero drei in der Operette, denn die Nachtwandlerin und Heinrich Blum als Rudolph hatten die dankbarsten Aufgaben.

Und der gefeiertste Sänger Deutschlands, der ideale Licinius, bewunderte Kortez — sang den Gustav, spielte entzückend, sprach anmuthig, mit Gefühl ... und Dank seinem Mitwirken erregte die bescheidene Operette Enthusiasmus, blieb auf dem Repertoir und wurde stets vor besetztem Hause gegeben.

Der später als Verfasser der »Geschichte der deutschen Schauspielkunst« bekannt gewordene Eduard Devrient, damals

Bassist und nur in großen Opern beschäftigt, übernahm bereitwillig die kleine Partie des Bedienten Gustavs und spielte und sang allerliebst.

Das Hübscheste dabei war, daß Bader vor seinem Auftreten als Gustav seine — Befangenheit eingestand: da er so gar nicht gewöhnt sei, als süß girrender Liebhaber zu sprechen, mit halber Stimme zu singen, und daß er sich in dem modernen Kostüme unbehaglich fühle . . . Aber wie bezaubernd klang seine Stimme in dem leise vorgetragenen Duette während der Nachtwandlerscene mit mir — so traumhaft verklingend — fast überirdisch:

»Erinnerung der ersten Liebe,
Bist ewig meinem Herzen werth!«

— wo er, mich als Nachtwandlerin belauschend, meinen Gesang mit süßester halber Stimme wiederholt. Und wie liebenswürdig und heiter wußte er dabei mir die letzten, für meine Altstimme fast zu hohen Töne abzunehmen, ohne daß Berlin diesen kleinen scherzhaften Raub ahnte.

Ueberaus reizend war auch meine Scene: wo die Nachtwandlerin nach der lieblichen Melodie aus der Operette »Nina, oder Wahnsinn aus Liebe« traumhaft tanzt und dann, wie sich besinnend, glücklich flüstert: »Ja, aus Nina!«

Karl Blum hatte mir die Gesang-Rolle und Ludwig Devrient mir die schwierige Nachtwandlerscene einstudirt. Wie beglückt ich durch diese reizende Rolle war! Meine Nachtwandlerin machte in Berlin Furore und selbst mein Feind Saphir brachte in seinem Taschenbuch ein Bild von mir in der Nachtwandelscene und sogar ein schmeichelhaftes Gedicht dazu.

Ludwig Devrient verschmähte es nicht, in dem einaktigen tollen Vaudeville »Die Hottentottin« die kleine Rolle des Onkels zu übernehmen, der eigentlich nur eine Scene zu spielen hat. Aber er wirkte so belebend, erheiternd durch seinen köstlichen Humor, daß die Hottentottin unzählige Male wiederholt werden mußte — in Potsdam, Charlottenburg, sogar im Neuen

Palais bei Sanssouci in dem von Friedrich dem Großen erbauten eleganten Miniaturtheater, dem bijou einer Bühne.

Rebenstein, der prächtige Wetter von Strahl, der poetische Don Karlos, spielte in demselben Vaudeville den Neffen, eine winzige Rolle. Ich als »Hottentottin« mußte Hottentottisch singen und tanzen, um den närrischen Neffen, der durchaus nur eine wilde Hottentottin heirathen will, zu erobern und von seiner Manie zu kuriren.

Mit dieser echten Künstlerbescheidenheit ging Hand in Hand die damalige — heute kaum glaubliche Anspruchslosigkeit der Darsteller und des Publikums in Bezug auf Bühnen-Toilette. Jahre lang sah man die ersten Künstlerinnen in denselben Kleidern auf den Brettern. So hatte Mad. Stich sich für ihre glänzende Rolle der koketten eleganten Weltdame Baronin Waldhüll im »Letzten Mittel« drei, allerdings sehr schöne Toiletten angeschafft. Zuerst erschien sie im weißen Morgenkleide, dann in schwarzem Tüll über rosa Atlas, und zuletzt in weißem Tüll über weißem Atlas. Aber dieselben Toiletten trug sie auch viele Jahre hindurch als Baronin Waldhüll, überhaupt so lange, wie sie diese dankbare Rolle in dem gern gesehenen Stück spielte. Stand die Stich als Baronin Waldhüll auf dem Zettel, so wußte das Publikum ganz genau vorher: jetzt erscheint sie weiß — jetzt rosa — jetzt wieder weiß! »Das letzte Mittel« der Frau von Weißenthurn wurde 1820 zuerst gegeben — und 1829 bei meinem Scheiden trug die Baronin Waldhüll noch dieselben Toiletten. Kein Wunder, wenn sie inzwischen an Frische und Duft ziemlich viel eingebüßt hatten.

Luise von Holtei und Mad. Komitsch, die auch ihre Salontoiletten von der Garderobe geliefert bekamen, sah man als Liebhaberinnen auf den Brettern immer abwechselnd in einem gelben Barège- oder in einem weißen Mousselinkleide. Für den höchsten Glanz erhielten sie ein viel gekränktes blaues Atlaskleid.

Die gute Komitsch trug in allen Rollen — als Kammerfrau oder als Königin — zur gelben Barège oder zum blauen

Atlas immer einen und denselben — ihren einzigen Schmuck: ein buntes Muschelhalsbändchen!

Um nun nicht auch jeden Abend in das gelbe Barège- oder weiße Mousselinkleid schlüpfen zu müssen, hatte ich mir bei meinem Engagement Garderobegeld für Salon-Toiletten ausbedungen. Das betrug jährlich — 200 Thaler. Da es aber unmöglich war, selbst bei größter Einfachheit damit auszukommen, indem ich viele elegante Salondamen zu spielen hatte, so klagte ich dem Grafen Brühl meine Noth. Endlich, auf langes Lamentiren, sandte er mir den Theaterschneider und ich erhielt von der Garderobe geliefert: ein rosa Atlas- und ein unechtes weißes Blondenkleid. Die haben die guten Berliner während meines ganzen Engagements auch oft zu sehen bekommen.

Nur die wirklichen Theater-Kostüme bekam ich geliefert. So als Hottentottin ein rothes Merinokleid, mit Tigerfell besetzt, und einen hohen Kopfputz von Federn und Muscheln. Meine sehr bewunderte Vorgängerin in der Rolle, Johanna Eunicke, für die das Kostüm 1820 bei der ersten Aufführung der Hottentottin angefertigt, war aber bedeutend kleiner als ich. Für mich war das Kleid absolut zu kurz und ich weigerte mich, darin aufzutreten. Da wurde denn nun nach langer Verhandlung und Berathung mit Garderoben-Inspektor und Intendanz mir nicht etwa ein neues Kostüm angemessen — bewahre! In höchster Sparsamkeit wurde an das alte verblichene rothe Kleid unten ein neues Stück angesetzt, was durch die frische, neben der verblaßten Farbe um so auffälliger wurde. All' mein Bitten und Protestiren half nichts, obgleich ich in diesem geflickten Kostüm zu Potsdam vor dem Hofe und vielen fürstlichen Gästen spielen sollte. Als der gute König während der Generalprobe im Neuen Palais wie gewöhnlich auf der Bühne erschien und auch mich anredete und mein Kostüm musterte — wagte ich einen letzten Versuch: ein neues Hottentottenkleid zu erhalten.

»Majestät, und in diesem zusammengestückten Kostüm von zweierlei Farbe soll ich vor den kaiserlichen Herrschaften auftreten, tanzen und singen! Was muß Ihre Majestät die Kaiserin Alexandra von uns denken . . .«

. . . »Brühl sparen — recht so — lieb das. Auch sparsam sein, Kind — Kleid ruhig anziehn — thut nichts — doch hübsch drin . . .«

»Aber, Majestät, in den Spontinischen Opern wird doch gar nicht gespart . . .«

Da hielt der leutselige Herr sich mit schalkhaftem Lachen beide Ohren zu und eilte davon . . . und ich behielt mein geflicktes Hottentottenkleid. Am Abend applaudirte der König mir aber besonders lebhaft und heiter und ich bemerkte, wie er seine schöne kaiserliche Tochter an seiner Seite auf mein unglückseliges Kostüm aufmerksam machte — und dann klatschte auch Alexandra mir lachend Beifall.

Diese Toiletteneinfachheit erstreckte sich auch auf das bürgerliche Leben. Ich habe die Stich und die Wolff — alle anderen Kolleginnen kamen schon aus Sparsamkeit aus ihrer Häuslichkeit wenig heraus — während der fünf Jahre meines Berliner Engagements nur immer in denselben zwei oder drei Gesellschaftskleidern gesehen. — Hüte und Mäntel fragte man am besten nicht nach ihrem Geburtsdatum. Wer aber auf der Straße gar in einem neuen Pelzrock erschien, wie ich nach meinem rubelreichen Petersburger Gastspiel, der wurde nicht wenig angestaunt, — aber kaum: beneidet!

Und heute — heute liest man nicht selten in den Zeitungen: Fräulein X oder Y von diesem oder jenem kleinen Theater Wiens oder Berlins reiste nach Paris, um sich dort für dies oder jenes neue Demi-Monde-Stück 5—6 neue glänzende Toiletten anfertigen zu lassen, die gegen 10—20—30000 Frs. kosten . . .

Ob inzwischen mit dem Glanz und der Kostbarkeit der Toiletten auch die darstellende Kunst gewachsen ist?

Wenn ich dann aber erzählen höre: um welchen Preis dieſe koſtbaren Toiletten ermöglicht — und daß an gewiſſen Theatern gar keine jungen Schauſpielerinnen mehr engagirt werden, die dem Direktor nicht gleich einen reichen Beſchützer nennen können, der für ihre glänzende Toilette ſorgt — — da freue ich mich um ſo mehr, daß ich noch in einer Zeit auf der Bühne leben und weben durfte, in der man nicht Toilettenglanz für die Kunſt wahrer Menſchendarſtellung gab und nahm — und in der Schauſpielerinnen ſich nicht ſchämten, ſich nach ihrer Gage zu ſtrecken und — zu kleiden.

Und die Gagen waren 1825 an der Berliner Hofbühne ebenſo beſcheiden, wie die Toiletten. Die Fleck-Schröck erhielt 1850 Thaler; bei ihrem erſten Engagement (1792) nur 101 Thaler jährlich. Auch bei den Gagen galt das Recht der Anciennetät und ſie wuchſen mit den Jahren. Mutter Eunicke hatte 1825: 1400 Thaler, — die Esperſtädt: 800 Thaler, — die Düring-Stich: 2700 Thaler (begann 1815 mit 600 Thaler), — die Sängerin Johanna Eunicke: 2000 Thaler, — die Sängerin Schulz: 3000 Thaler, — die Devrient-Komitſch: 1400 Thaler, — Luiſe von Holtei: 800 Thaler (1817 mit 300 Thaler jährlich engagirt), — Amalie Wolff: 1750 Thaler, — die Sängerin Milder-Hauptmann: 3000 Thaler und 500 Thaler vom Könige bewilligte »geheime Zulage«, — Wilhelmine Unzelmann: 1000 Thaler (1819 mit 500 Thaler engagirt), — ich erhielt 1000 Thaler und ſtieg in den nächſten vier Jahren auf 1800 Thaler.

Und bei — nach heutigen Begriffen — ſo geringem goldenen Lohn hatte die Berliner Hofbühne Muſtervorſtellungen — im edelſten Sinne des Worts — aufzuweiſen, wie keine andere Bühne Deutſchlands. Die entzückten das dankbare und gebildete, nach höchſtem Maßſtabe richtende Publikum von Iffland's Direktion an bis zum Scheiden des Grafen Brühl und bis zum Tode P. A. Wolffs und Ludwig Devrients.

Die ſpäter ſo mühſam veranſtalteten Muſtervorſtellungen

auf der Münchener Bühne waren vorübergehend; sie fanden nur 1833 und 1854 statt — ohne Blüte — ohne Frucht. — Dasselbe werden spätere Federn rückblickend von dem heutigen Meister- und Muster-Lärm in Baireuth zu melden haben.

Ich aber darf mich heute noch in der Erinnerung erfreuen: der leuchtenden Blüte — der reifen Frucht edelster Bühnenkunst ... vor einem halben Jahrhundert!

3. General-Intendant und General-Musikdirektor.

Zwei Schwerter taugen nicht in einer Scheide.
Arabisches Sprichwort.

Mit einem vollen Dutzend Hoftheater-Intendanten bin ich auf meinen vielverschlungenen Künstlerwegen — im längeren Engagement an vier Hofbühnen und auf meinen Gastspielreisen — in Berührung gekommen. Die meisten waren Hofkavaliere — und weiter nichts. Ihre Sinekure hatte obenein noch das Angenehme, daß sich mit derselben bequem allerlei noble Passionen hinter den Coulissen verbinden ließen. Wehe der stolzen und hartherzigen Künstlerin, die diese Passionen nicht theilte! Einzelne dieser Hoftheater-Intendanten leben in meiner Erinnerung sogar als überaus komische Figuren fort. Und welche ergötzliche Intendanten-Anekdoten gingen bei uns übermüthigem Künstlervölkchen von Mund zu Mund! In meinen »Komödianten-Fahrten« und im ersten Bande meines »Bühnenlebens« hatte ich schon Gelegenheit, einige solche lustige Histörchen zu erzählen: von dem guten ehrlichen Grafen Luxburg zu Mannheim, — von dem geschminkten hochkomischen alten Grafen Czernin am Wiener Hofburgtheater, — von dem armen Karlsruher Intendanten, dem Karl Devrient's — Schnurrbart so viel Angst und Sorge machte, und von dem lächerlichen Grafen Séau zu München, welcher der Gräfin Orsina kein neues Kleid anmessen lassen will: weil sie noch da ganz unten auf dem Theaterzettel steht! — und der dem Paukenschläger seine Faulheit vorwirft:

da er in der Oper oft eine Viertelstunde lang kein Bum! Bum! macht.

Dahin gehört auch ein alter schwäbischer Intendant, der immer von dem »Fihsko« des Herrn von Goethe und dem »Klaviergo« des Herrn von Schiller und der Oper »Westphalin« des Ritters von Spontini sprach.

Der Gute, ein alter Militär, wollte auch auf der Bühne Alles möglichst soldatisch haben. So staffirte er die Mexikaner in Spontini's »Ferdinand Cortez« mit den hohen Bärenmützen eines aufgelöst'en schwäbischen Leibregiments aus und gerieth in höchsten Zorn über den ganz unmilitärischen Kopfschmuck des Apollo in einem neuen Götter-Ballet . . .

»Donnerwetter, Balletmeister, was für an niederträchtig Ding da hat denn der Kerl, der Götze Appoljon uff'm Kopp? Isch das an ordonnanzmäßig Kaschkett?«

»Excellenz, das ist eine goldne Sonne, das göttliche Attribut des Apollo!«

»Donnerwetter, nich raisonnirt! Tribut hin, Tribut her! Morgen früh um achte soll der Appoljon ordonnanzmäßig mit anem blankgeputzten Kaschkett bei mir antreten — und wenn er das nächste Mal wieder ohne Kaschkett zu tanzen wagt, so schick ich ihn vierundzwanzig Schstunden uff die Wache und den Balletmeister dazu. Verschstanden?«

Und das nächste Mal hatten die guten Schwaben richtig das Vergnügen, den Apollo mit einem ordonnanzmäßigen »Kaschkett« tanzen zu sehn.

Der Stuttgarter Intendant, Graf Leutrum, drohte Seidelmann auf die Wache zu schicken, weil er sich weigerte, in einer neuen Posse aufzutreten. Da sprühte Seidelmann's Künstlerzorn über, er sagte dem »Männchen, mit dem ich acht Jahre lang gespielt habe«, die derbsten Wahrheiten — — und ging dann nach Berlin zu den glänzendsten Triumphen.

Der edelste Kontrast zu diesen Parodien auf die höchsten Kunstspitzen und allmächtigen Kunstleiter an souveränen Hof-

theatern war unser Berliner General-Intendant: Karl Friedrich Moritz Reichsgraf von Brühl. Zugleich ein vollendeter Hofkavalier voll Würde und Feinheit, Milde und Güte — und das Muster eines Hoftheater-Leiters, der mit begeisterter Kunstliebe edlen Kunstsinn und ein geläutertes Kunstverständniß verband.

Graf Brühl war geradezu geboren für eine solche hervorragende und einflußreiche Stellung an einer Hofbühne, der ein Goethe gern den ersten Platz unter den deutschen Theatern einräumt. Ein geborener und erzogener Theater-Intendant, wie er in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst geradezu einzig dasteht. Sein Großvater war der durch seine Macht und Pracht und Kunstliebe berühmte Minister des glänzenden Königs August von Polen; die »Brühlsche Terrasse« und manches Stück des »Grünen Gewölbes« erzählen noch heute von dem prächtigen, kunstsinnigen Minister von Brühl. Dessen Söhne Friedrich Aloys und Hans Moritz hatten des allmächtigen Ministers Pracht- und Kunstliebe geerbt, die sie auf großen Reisen und während ihres Jugendlebens an den glänzendsten Höfen Europas nur noch mehr ausbildeten. Dann schuf Friedrich Aloys sich auf seinem schönen Schlosse Pförten in der Lausitz selber ein luft- und glanzreiches Klein-Versailles und Klein-Ludwigsburg, in dem sich ein phantastisches Fest an das andere reihte. Er hielt eine eigene Schauspieler- und Sängertruppe ... bis er sich durch seine Theaterleidenschaft ruinirt hatte, wie nach ihm der wunderliche Theater-Graf Hahn-Neuhaus, von dem ich in meinen »Komödianten-Fahrten« erzählt habe.

Unter diesem Glanz und Rausch der Theaterfeste zu Pförten wurde unser Intendant, des Reichsgrafen Hans Moritz einziger Sohn, 1772 geboren. Unter dem berückenden Schimmer dieser künstlichen Welt verlebte er seine Kindheit. Sein erstes Athmen war Coulissenduft, sein erstes Schauen — Komödienwelt, für die der theaterenthusiastische Oheim mit erstaunlicher Federflüchtigkeit fünf Bände »Theatralische Belusti-

gungen« schrieb, alle komischen Rollen für seinen talentvollen Bruder Hans Moritz, während er selber die edlen Helden spielte, und für die er sogar die Coulissen höchsteigenhändig malte, — sein erstes Lallen . . . Theaterverse! Schon mit fünf Jahren spielte Karl Friedrich am Geburtstage des Oheims Komödie — und so fortan bei allen Familienfesten.

Als die Theater-Herrlichkeit zu Pförten ein Ende hatte, schlug Graf Hans Moritz auf seinem Gute Seifersdorf bei Dresden eine eigene Hausbühne auf und das Komödienspiel wurde unter Leitung des Oheims lustig fortgesetzt. Die Familientalente spielten häufig zugleich mit namhaften Schauspielern. So gastirten in Seifersdorf das Ehepaar Reinecke, das auf Döbbelin's und Schröder's Bühne glänzte, und der originelle Schauspieldirektor und Schauspieldichter Johann Christian Brandes mit seiner Gattin, der berühmten Ariadne auf Naxos, und seiner schönen talentvollen Tochter Minna. Die sehr musikalische Gräfin Brühl weckte und pflegte in ihrem begabten Sohne den Sinn für Musik. Er spielte Klavier und Geige und blies mit Virtuosität das Waldhorn. Der Winter wurde in dem nahen Dresden verlebt und dort des jungen Grafen Karl wissenschaftliche, künstlerische und weltmännische Erziehung vollendet, während der praktische Vater seinen Sohn noch in Botanik, Forstkultur, Gärtnerei — ja sogar in Tischler-, Drechsler-, Maurer- und Zimmermanns-Werkstätten praktisch ausbilden ließ.

So vorbereitet kam der dreizehnjährige Graf Karl mit seinen Eltern 1785 an den genialen Musenhof von Weimar und der geweckte Knabe wurde schnell ein Liebling der Herzogin Amalie, Goethe's, Herder's und Wieland's . . . Nach dreizehn Jahren kehrte er gereift dahin zurück, nachdem er sich in Berlin unter Fasch und Genelli in Musik und Zeichenkunst vervollkommnet, beim Berg- und Hüttenwesen gearbeitet und beim Oberforstmeister von Hünerbein auf dem Harz Forstfach und Jägerei studirt hatte, so daß er als Forstreferendar in den

preußischen Staatsdienst treten konnte. Während dieses zweiten, fast zwei Jahre langen Aufenthalts in Weimar trat Graf Brühl seinem »verehrten Meister« Goethe innig näher, besonders durch die gemeinsame Betheiligung an den theatralischen Aufführungen bei Hofe. Hier und bei seiner lebhaften Theilnahme für das unter Goethe's Direktion stehende öffentliche Schauspiel in Weimar bildete er sich unbewußt zum Muster eines Hoftheater-Intendanten heran. War es ihm doch vergönnt, bei einem Goethe und einem Schiller dramaturgische Studien zu machen, indem er sah, wie sie gegenseitig ihre Meisterwerke inscenirten. Manch bedeutsames Wort aus ihrem Munde fiel so als Samenkorn in die kunstfrohe junge Seele, um später in Berlin reife Früchte zu tragen. Bei den Theaterspielen des Hofes waren Goethe, Schiller, Kotzebue leitende Regisseure — und Graf Karl Brühl ausführender Schauspieler. Für diesen, der von seinem Vater das komische Talent geerbt, schrieb Kotzebue in seinem Gelegenheitsstück: »Das neue Jahrhundert«, das am Sylvesterabend 1799 bei Hofe aufgeführt wurde, den ergötzlichen alten Herrn von Schmalbauch, und Goethe in seinem Festspiel zum Geburtstage der Herzogin Amalia: »Paläophron und Neoterpe« die heitere Titelrolle, und bei dem Dichter durfte Paläophron seine Partie einstudiren. Dieser glücklichen und lehrreichen Stunden erinnert der spätere Berliner General-Intendant sich noch froh und dankbar in den Briefen an seinen verehrten Meister und nennt sich gern sein »Paläophron«.

Als Kammerherr des Prinzen Heinrich von Preußen, der zu Rheinsberg eine eigene französische Truppe unterhielt, und später zu Paris lernte Graf Brühl die Feinheiten der französischen Schauspielkunst kennen und würdigen. In Berlin berauschte er sich an den Triumphen eines Fleck, Iffland und einer Friederike Bethmann in ihren frischesten Tagen auf der Bühne des National-Theaters — und der Wunsch stieg immer lebhafter in ihm auf: dereinst als Leiter an der Spitze eines solchen Kunstinstituts zu stehn!

Die Königin Luise, der Graf Brühl als Kammerherr in das traurige Königsberger Exil gefolgt war, wollte diesen Wunsch erfüllen: wenn Preußens Stern wieder in altem Glanze leuchte, sollte Graf Brühl Direktor der neu hergestellten Königlichen Hofschauspiele werden ... Aber als Preußens Stern wieder in hoffnungsvollem Glanze zu leuchten begann, war seine Sonne »Luise« für immer untergegangen. Doch König Friedrich Wilhelm vergaß das Versprechen seiner Luise nicht. Graf Brühl begleitete seinen König in den Freiheitskrieg und wurde dann Kommandant von Neuchatel, wo er seine Gattin, Fräulein von Pourtales fand. Und als Iffland, General-Direktor der Königlichen Schauspiele, am 22. September 1814 gestorben war, ernannte der König den Grafen Brühl zu deren General-Intendanten. Fürst Hardenberg fügte dieser Ernennung hinzu: Mein lieber Graf, schaffen Sie uns in Berlin das beste Theater Deutschlands und sagen Sie mir nachher, was es kostet!

Mit Begeisterung und frischer Thatkraft ging der neue General-Intendant an's Werk, dem Kunstinstitut neues gesundes und fröhliches Blut zuzuführen, da es bei Iffland's langem Kränkeln zuletzt selber angefangen zu kranken, nachdem die tiefen Wunden, welche die traurige Franzosenzeit dem deutschen National-Theater geschlagen, kaum vernarbt waren. Ueber Graf Brühl's Wirken lachte der Sonnenschein eines gesegneten Friedens. Wie das ganze Land, so athmete auch die Berliner Bühne auf und trieb Blüte auf Blüte, Frucht auf Frucht. Der neue Intendant hatte das Glück, reich zu ernten, was der General-Direktor Iffland noch mit Liebe und Fleiß gesäet hatte. Graf Brühl fand einen bewährten alten Künstlerstamm vor: Friederike und Heinrich Bethmann, Unzelmann, Beschort, die Familie Eunicke, Mattausch, Gern Vater und Sohn, Lemm, Rebenstein, Wauer, Heinrich Blume, Maurer, Rüthling, Sänger Joseph Fischer, Komiker Wurm, Luise Fleck, Wilhelmine Maaß, Auguste Schmalz und das ver-

heißungsvoll aufblühende junge Talent: Auguste Düring. Auch Ludwig Devrient in Breslau war noch von dem sterbenden Iffland zu seinem Nachfolger auf den Berliner Brettern ersehen; unter der Intendanz des Grafen Brühl ging dieser seltenste Stern für Berlin auf, in wundersamem Glanze leuchtend . . . bis er in's Grab sank. Und zu diesem Künstlerkranze fügte der neue Intendant schon im nächsten Jahre zwei so hervorragende und für das ganze Kunstinstitut einflußreiche Talente, wie Pius Alexander und Amalie Wolff hinzu. Fast hätte er dadurch die Freundschaft seines verehrten Meisters in Weimar eingebüßt. Goethe grollte lange darüber, daß sein Zögling Paläophron ihm seine geliebtesten Schüler und hervorragendsten Künstler durch die Zaubermacht des Goldes entführt hatte — worauf wir bei dem Kapitel »Pius und Amalie Wolff« zurückkommen werden. Brühl's persönliche Liebenswürdigkeit wußte aber den grollenden Zeus in Weimar zu besänftigen. Dazu kamen während der vierzehnjährigen Intendanz des Grafen Brühl glänzende Schauspielkräfte: Wilhelm Krüger, Christian Weiß, Karl Stawinsky, Emil Franz, Gustav Krüsemann, Luis Schneider, Wilhelmine Unzelmann-Werner — und herrliche Sänger und Sängerinnen: Bader, Stümer, Eduard Devrient, Anna Milder-Hauptmann, Karoline Seidler-Wranitzky, Josephine Schultz-Killitschky, Johanna Eunicke und Pauline von Schätzell!

Welche glänzenden, in der deutschen Kunstgeschichte unsterbliche Namen! Welch' eine glanzvolle Zeit der bretternen Welt knüpft sich an sie!

Auch das Repertoir, das bis dahin trotz Goethe und Schiller, meist von Iffland und Kotzebue gelebt hatte, wußte Graf Brühl dauernd zu bereichern mit den Schlegel-Tieckschen Meisterübersetzungen Shakespeare's, mit Moreto, Kalderon und den Masken des Terenz und Plautus, mit denen Goethe zuerst in Weimar einen glücklichen Versuch auf der Bühne gemacht hatte. Dazu traten erste Aufführungen der Stücke von

Goethe, — zunächst das Siegesfestspiel »Epimenides Erwachen« zur Krönung der Freiheitskriege, — von Zacharias Werner, Kleist, Müllner, Grillparzer, Oehlenschläger, Raupach, Houwald, Ludwig Robert, Auffenberg, Maltitz, Michael Beer, Uechtritz — und neue Opern von Weber, Spohr, Meyerbeer, Auber, Boieldieu, Rossini, Spontini . . . Und Niemand verstand das Inscениren und Kostümiren so gut wie Graf Brühl, Dank seinen historischen und kulturgeschichtlichen Forschungen und seinem feinen gediegenen Geschmack. Und er hatte nicht nur in Büchern die Kostüme, Architektur, Geräthe und das ganze Leben vergangener Zeiten studirt. Auf seinen Reisen hatte er stets dies Ziel vor Augen gehabt: in den alterthümlichen Gebäuden von Nürnberg, in den alten Städten der Schweiz, in den Gemäldegallerien von Dresden, in den Schlössern von Deutschland, Frankreich, England! Als er den König und Blücher 1814 auf der Triumphreise nach England begleitete, benutzte Graf Brühl diese Gelegenheit: in den Königspaläſten, im Tower, in Westminster und an den alten National-Monumenten Kostüm- und Requisiten-Studien für Shakespeare's Königsdramen und Schiller's »Maria Stuart« zu machen.

In der Kostümirungskunst stand Graf Brühl gradezu einzig da und selbst Goethe und Talma nahmen wiederholt seine Kostümskizzen in Anspruch. Lag die Kostümkunde doch überhaupt noch in den Windeln und die Zeit war nicht fern, in denen selbst auf dem Théâtre français Ajax und Nero in Allongeperrücken und Schnallenschuhen erschienen, den Galanteriedegen an der Seite, und Kassandra und Agrippina in Reifröcken und Stöckelschuhen, Fächer in der Hand und Schönpflästerchen auf der Wange. Selbst Goethe nahm es mit Dekorationen und Kostümen nicht so genau — oder er mußte sich nach der mageren Theaterkasse und dem Sparsystem seines theatralischen Geheimen Oekonomieraths Kirms strecken, wenn er die altrömischen »Brüder« des Publius Terentius in einer

grade vorhandenen modern-deutschen Straße auftreten und den Hegio schmucklos in einem Hause wohnen ließ, an dessen Thür — gepuderte Perrücken gemalt waren. Auch traten die Weimarschen Choristen und Statisten zu Goethe's Zeit in Stücken, die vor Jahrhunderten oder Jahrtausenden oder gar in mythischen Zeiten und Landen spielten, unverfroren in ihren nicht immer ganz reinlichen Stiefeln und wenig repräsentablen Unterkleidern auf und die Genien der »Zauberflöte« wurden von Chorknaben gesungen, denen man oben schnell ein Unschuldshemdlein übergezogen hatte, die aber unten doch die Weimarischen Straßen nicht verleugnen konnten, welche damals größtentheils ungepflastert und von allerlei liebem muhenden, grunzenden, schnatternden, gackernden u. s. w. Gethier stärker belebt waren, als von Einwohnern. — Ja selbst in dem königlichen Dresden wurde in jenen Tagen der Chor der Vestalinnen von Kreuzschülern gesungen und unter Iffland spielte Madame Beschort in Berlin die Priesterin der Diana in modernem Hofkleide mit gepuderter Thurmfrisur und die Scythen und Furien traten in Kniehosen mit Schnallenschuhen auf.

Welch' weites Feld hatte Graf Brühl da: auszukehren, niederzureißen und neu aufzubauen! Ganz Berlin gerieth in Aufruhr, als zur Geburtstagsfeier des Kronprinzen, am 15. Oktober 1817 — wenige Monate nach dem furchtbaren Brande des Schauspielhauses — Gluck's »Alceste« zum ersten Mal in altgriechischen Kostümen und mit neuen Dekorationen, die von Gropius und Gerst nach den speziellen Angaben des Grafen Brühl möglichst zeit- und ortgetreu gemalt waren, vor vollstem Hause in Scene ging.

Dieser Brand, bei dem fast alle Dekorationen und Kostüme zu Grunde gegangen waren, kam den Bestrebungen des Intendanten sehr zu Statten. Dadurch war er des kümmerlichen Flickwerks überhoben und konnte so recht aus dem Vollen ein neues Ganzes schaffen. Sein genialer Freund Schinkel, der Schöpfer des neuen Schauspielhauses, stand dem Grafen Brühl

auch bei den neuen Dekorationen mit Rath und That zur Seite. So lieferte Schinkel die Ideen, zum Theil auch die Skizzen zu den weltberühmten Prachtausstattungen der »Zauberflöte« und der »Jungfrau von Orleans«, von dem jungen Meister Gropius so glänzend ausgeführt.

Aber wie alle Neuerungen, so fanden auch diese Kostüm- und Dekorationstreue des Grafen Brühl ihre Gegner — ja, ihre Spötter. Die Einen warfen ihm vor, daß er für solche Aeußerlichkeiten, leeres Beiwerk und eitlen Augenkitzel zu viel Geld verschwende, das für die Kunst und die Künstler nützlicher verwendet werden könne. Zu Shakespeare's Zeiten habe man einen ordinären Stuhl oder einen Baumzweig auf die kahle Bühne gestellt und zum geehrten Publikum gesagt: Sei so gut und denke Dir diesen Stuhl als Haus — Schloß — Kirche ... und diesen Zweig als blühenden Garten — als rauschenden Wald ... und die große Neuberin habe in einer elenden Bretterbude gespielt und einen Lessing zum Dichter der »Minna von Barnhelm« und des »Nathan« gemacht und für die kahle englische Bühne und den armseligen Holzstuhl und Baumzweig habe der große William seine unsterblichen Meisterdramen geschaffen, während jetzt ... u. s. w. Die Spötter nannten den Grafen Brühl nur den Schneider-Intendanten, der genau wisse, wie viel Stiche zu einem römischen Knopfloch und zu einer griechischen Nachtmütze gehören und dem der archäologische kunstgerechte Rock mehr gelte, als der genialste Künstler, der in diesem Rock stecke.

Zu diesen Spöttern gehört auch der junge spottsüchtige Heinrich Heine in seiner »Harzreise«, indem er schreibt: »Da in Berlin überhaupt der Schein der Dinge am Meisten gilt, was schon die allgemeine Redensart »man so buhn!« hinlänglich andeutet, so muß dieses Scheinwesen auf den Brettern erst recht floriren und die Intendanz hat am Meisten zu sorgen für die »Farbe des Bartes, womit eine Rolle gespielt wird«, für die Treue der Kostüme, die von beeidigten Historikern vorge-

zeichnet und von wissenschaftlich gebildeten Schneidern genäht werden. Und das ist nothwendig. Denn trüge mal Maria Stuart eine Schürze, die schon zum Zeitalter der Königin Anna gehört, so würde gewiß der Bankier Christian Gumpel sich mit Recht beklagen, daß ihm dadurch alle Illusion verloren gehe; und hätte mal Lord Burleigh aus Versehen die Hose von Heinrich IV. angezogen, so würde gewiß die Kriegsräthin von Steinzopf, geb. Lilienthau, diesen Anachronismus den ganzen Abend nicht aus den Augen lassen.« — Und von Norderney aus glossirte er 1826, speziell auf die Berliner Bühne jener Tage gemünzt, die Heine vor fünf Jahren als nomineller Student kennen gelernt hatte: . . . »Wir haben gewissermaßen auch unsere Parlamentsdebatten, und damit meine ich unsere Theaterkritiken; wie denn unser Schauspiel selbst gar füglich das Haus der Gemeinen genannt werden kann, von wegen der vielen Gemeinheiten, die darin blühen, von wegen des plattgetretenen französischen Unflaths, den unser Publikum, selbst wenn man ihm am selben Abend ein Raupachsches Lustspiel gegeben hat, gar ruhig verzehrt, gleich einer Fliege, die, wenn sie von einem Honigtopfe weggetrieben wird, sich gleich mit dem besten Appetit auf einen Quark setzt und ihre Mahlzeit damit beschließt. Unser Oberhaus, die Tragödie, zeigt sich in höherem Glanze. Ich meine hinsichtlich der Coulissen, Dekorationen und Garderoben. Aber auch hier gibt es ein Ziel. Im Theater der Römer haben Elephanten auf dem Seile getanzt und große Sprünge gemacht; weiter aber konnt' es der Mensch nicht bringen und das römische Reich ging unter und bei dieser Gelegenheit auch das römische Theater . . .« Aber dennoch muß Heine in seinen »Briefen aus Berlin« 1822, als Graf Brühl das Schlüsselbein gebrochen hat, anerkennen: daß man einen solchen Theater-Intendanten, der Enthusiast für deutsche Kunst und Art, nicht leicht wiederfinden würde.

Graf Brühl aber ließ die Krittler kritteln und die Spötter spotten und tröstete und stärkte sich an dem Wort seines Meisters

Goethe, der ihm im April 1820, als sein Sohn und seine Schwiegertochter Ottilie von einem längeren Besuche aus Berlin zurückgekehrt waren und nicht müde wurden, dem alten Herrn von der »geistigen gnädigen Aufnahme, von Genüssen aller Art, welche auch nur die wohlwollenden Bewohner einer Königstadt gewähren«, mit Entzückung zu erzählen, voll Dankbarkeit schrieb: »Auch von Ihrem Theater und von der großen darauf verwandten Sorgfalt, habe durch diese munter-theilnehmende Jugend nähere Einsicht gewonnen, die sich durch Ihre freundliche Güte« — (das Geschenk des von Brühl herausgegebenen Werkes über Kostüme und Dekorationen) — »zum unmittelbaren Anschauen steigert. Die Weimarischen Kunstfreunde nehmen aufrichtigen Antheil an allen diesen Bemühungen und hoffen freundliche Aufnahme, wenn sie zunächst sich darüber in einer Kritik auszusprechen gedenken. Durch die Treue, mit der Sie am Kostüm in jedem Sinne, der Gebäude, der Kleidung und sämmtlicher Umgebungen festhalten, erwerben Sie sich das große Verdienst, die charakteristische Eigenthümlichkeit jedem Stücke zugesichert und es in sich selbst abgeschlossen zu haben. Da jedoch die strenge Befolgung dieser Maximen kaum einem königlichen Theater, geschweige andern möglich wird, so dürfte hierbei eine gewisse Liberalität anzurathen und anzunehmen sein, worüber die Weimarischen Kunstfreunde sich mit Ihrer Vergünstigung bescheidentlich nächstens zu äußern gedenken.«

Und dann, als 1824 das schon ein Jahr vorher in Berlin gegebene Trauerspiel »Der Paria« von Michael Beer auch in Weimar aufgeführt werden sollte, schrieb der Meister seinem Paläophron: »Meiner guten artigen Schwiegertochter haben Sie die beste Gelegenheit verschafft, die Herrlichkeiten des ersten deutschen Theaters bequem anzuschauen und auch Zeuge zu sein, welche Sorgfalt Sie verwenden, dasjenige zur glücklichsten Evidenz zu bringen, was von mir und meinen früheren Bemühungen sich gelegentlich ableitet. Von »Hermann und Dorothea« (in der Bühnenbearbeitung von Töpfer) kann sie noch

nicht ohne äußerstes Entzücken und wahre Herzensrührung sprechen und erzählen. Auch hier ist das Stück aufgeführt worden und hat eine gute Wirkung in gewissem Grade nicht verfehlt. Ebenso ist man gesonnen, mit dem »Paria« zu verfahren; da aber, wie ich mit Wahrheit sagen kann, der Vorgang des Berliner Theaters durchaus respektirt wird und man die große Sorgfalt, durch gehörige Dekoration und Garderobe musterhafte Darstellungen zu erzielen, anzuerkennen und zu schätzen weiß, so hat man mich ersucht, ob ich nicht mein trauliches Verhältniß zu Ihnen, mein Theuerster, dies Mal unserer Bühne zum Vortheil wenden und Sie ersuchen möchte, eine flüchtige Skizze der Dekorationen und Kleidungen zu entwerfen und sie mir mittheilen zu lassen.«

Ebenso bat Talma zur beabsichtigten Aufführung von Schiller's »Tell« im Théâtre français den Grafen Brühl um seine Kostümskizzen zu dem Stück.

Bei der Aufführung von Wolff's »Steckenpferden« (1825) wurde nach Anordnung des Intendanten auf der Berliner Bühne der erste Versuch mit einer geschlossenen Zimmerdekoration gemacht. Diese ungeheure Neuerung fand aber so viel Gegner, wie Maschinisten und Coulissenschieber da waren, daß Graf Brühl, des ewigen Aergers müde, sie bald wieder aufgab. Heute hat jede Vorstadtbühne ihre geschlossenen Zimmer. —

Das ganze Theater war dem Grafen Brühl in erster Linie eine pädagogische Kunstanstalt und darum forderte er in Kostümen und Dekorationen, überhaupt in der ganzen Darstellung vergangener Zeit und vergangenen Lebens die größte historische Treue. Dies Streben findet in einem Vorwort zu jenem schon erwähnten Werke über Kostüme und Dekorationen eine treffende Würdigung: . . . »Bei der Uebernahme der Kunstanstalt schwebte ihm die Idee vor, es sei in die Hand eines solchen Führers ein großer Theil des Kunstschicksals der Mit- und Nachwelt gegeben, gewissermaßen die allgemeine Erhebung der Generation zur Begeisterung für schönen Kunstgenuß. Mit edlem

Sinne, schönem Ernste und wohlgesinntem Fleiße hat er dies Ziel verfolgt, so weit als dies mit dem verwirrtesten und schwierigst bedingtem Kunstzweige, mit dem Theater, überhaupt möglich ist, wo Alles geleistet werden soll mit Mitteln, die scheinbar so groß und gewaltig und doch wieder so klein und ohnmächtig sind, als es eben das Werkzeug und die Aufgabe dieser Kunst, der Mensch, ist.«

Als Leiter dieser »pädagogischen Kunstanstalt« gab Graf Brühl im Verein mit hervorragenden Gelehrten und Kritikern mehrere Jahre lang auf eigene Kosten ein »Dramaturgisches Wochenblatt« heraus, um Schauspieler und Publikum zugleich zu seinen Kunstidealen heranzubilden, — aber als der Minister von Schuckmann forderte: als pädagogische Kunstanstalt muß das Theater unter dem geistlichen Ministerium stehen! — da trat der Intendant ihm energisch entgegen: erst muß das geistliche Ministerium aber lernen, von Theaterangelegenheiten etwas zu verstehen!

Ja, Graf Brühl hatte als Intendant in jeder Weise den redlichsten Willen, das Beste zu leisten: für die so leidenschaftlich geliebte und so hoch und heilig gehaltene Schauspielkunst — für das Publikum — und auch für seine Menschendarsteller.

Für das Publikum eröffnete Graf Brühl auch die so schnell beliebt gewordenen und mit feinstem Geschmack und königlichem Glanz arrangirten Subskriptionsbälle im Konzertsaale des neuen Schauspielhauses, auf denen der ganze Hof erschien, während die Opernhausbälle Maskeraden nach Pariser Muster waren. Und bei den berühmten Hoffesten wetteiferte Graf Brühl in poetischer Erfindung und glanzvoller Ausführung mit dem genialen Herzog Karl von Mecklenburg. Ich werde Gelegenheit finden, auf beide Arten von Festlichkeiten zurückzukommen. —

Als ich das Glück hatte, Mitglied der Königlichen Bühne zu werden und dem Intendanten persönlich näher zu treten, war der Graf ein schöner stattlicher Herr von dreiundfünfzig Jahren. Seine Erscheinung, sein Auftreten, sein Sprechen

ſtets vornehm und würdevoll, ſo daß man den hohen Vorgeſetzten in ihm nie vergaß, — dabei aber von einem offenen Wohlwollen im Auge und im milden Lächeln, daß man Zutrauen zu ihm haben konnte, wie zu einem guten Vater. Nie habe ich den Intendanten bei den verwirrteſten Proben oder bei einzelnen böſen Verſtößen während der Vorſtellung heftig, oder gar grob werden ſehen. Was er zu rügen hatte, ſagte er mit klarer Ruhe, oft in feinem Scherz — und nie verletzend.

Wie liebenswürdig wußte er mich von einer thörichten Mädcheneitelkeit zu kuriren! Ich gab zum erſten Mal das Käthchen von Heilbronn und hatte nicht wenig Fleiß und Kunſt auf meine zierlich gekräuſelten und modiſch aufgewirbelten Locken gewendet und ich fand auch vor meinem Spiegel, daß ſie mir zu meinem altdeutſchen Koſtüm allerliebſt ſtanden. Ueberdies trug damals die ganze ſchöne Welt Locken und wer keine ermöglichen konnte, erſchien den Gelockten ſehr altmodiſch und häßlich. — Nach der nächſten Probe trat Graf Brühl mit feinem wohlwollenden Lächeln auf mich zu: »Ich danke Ihnen für das holde ſympathiſche Käthchen. Es hat mir viel Freude gemacht und der warme keuſche Herzenston klingt noch in mir nach ... Aber, mein liebes Fräulein, waren ihre ſchönen goldnen Locken nicht doch ein wenig zu ſchön für das arme Käthchen, das ihrem Ritter durch Regen und Sturm und fremde Gegenden nachläuft und in Pferdeſtällen und unter freiem Himmel nächtigt? Woher nimmt Käthchen da den Friſirſpiegel und die hülfreiche Hand des Theaterfriſeurs und vor Allem den — Sinn für ſolche Toilettenkünſte? Erſt wahr — dann ſchön! Wollen wir dieſe erſte Regel der Menſchendarſtellung ſtets beherzigen?«

Und ich hab's beherzigt! Ich bin ſogar ohne Murren in das häßlichſte archäologiſche Koſtüm des Grafen Brühl hineingeſchlüpft und kam ich mir drin vor wie eine — Hundelotte!

Das Urtheil des oft launiſchen Publikums und ſeine Vorliebe oder Abneigung gegen dieſen oder jenen Schauſpieler hatte keinen Einfluß auf den Grafen Brühl. Er urtheilte ſelbſt und

stets — gerecht nach bestem Wissen und nahm dann warm Partei für seinen ungerecht in Ungnade gefallenen Künstler und suchte ihn durch dankbare Rollen dem Publikum in's günstigste Licht zu stellen.

Uns Schauspielerinnen — auch denen für zweite, dritte und . . . letzte Rollen — gegenüber, war Graf Brühl stets der vollendete Kavalier d'ancien régime. Nie würde er selbst der kleinsten Statistin oder Choristin einen rauhen »Befehl« zugeschleudert haben, oder bei einer Begegnung mit derselben an der Thür zuerst eingetreten sein. Er »bat« und »wünschte« nur und das »Place aux dames!« von Yorick's Bettler hätte sein Wappenspruch sein können.

Ich selber habe nie einen liebenswürdigeren Intendanten kennen gelernt, obgleich der Graf mich nur spärlich mit »guten« Rollen bedachte — Dank dem bösen eingefleischten Rollenmonopol und den Anciennitätsvorrechten an der Hofbühne, von denen ich schon gesprochen habe. Bei Antritt seiner Stellung hatte der Intendant wohl den idealen Versuch gemacht, das Iffland'sche Erbe des Rollenmonopols nicht anzutreten — denn Goethe schreibt ihm am 1. Mai 1815 nach der Aufführung seines Schauspiels »Epimenides Erwachen« in Berlin: »Das hätte Paläophron wohl nicht denken sollen, daß er nach so langen Jahren abermals ein Festspiel seines Dichters durch persönlichen Einfluß begünstigen, und ihm einen entschiedenen Beifall erringen werde . . . Wie glücklich die höhere Stelle, welche Sie bekleiden, auf Theater und Publikum wirken muß, ist gar nicht zu berechnen; dies zeigt der einzelne Fall, wo Sie höchsten Orts einige Bedenklichkeiten sogleich mit wenigen Worten auflösen und zurecht legen konnten . . . Mit Ihrer Anordnung, welche den Besitz der Rollen aufhebt, haben Sie nicht einen großen, sondern den ersten und letzten Schritt gethan. Ein Stück ist halb gespielt, dessen Rollen zur Individualität der Schauspieler passen, wodurch denn freilich die Kunstbemühungen, sich in mehrere Gestalten zu verwandeln, nicht ausgeschlossen

werden. Auch habe ich Ihre Anordnung sogleich hier pro notitia publizirt. Bei uns kommt aus vielen zusammentreffenden Umständen jenes Uebel nicht so sehr zur Kraft, im Einzelnen suche ich's durch Negotiationen abzuthun . . .«

Das war 1815. Aber zehn Jahre später, beim Beginn meiner Wirksamkeit auf der Königlichen Bühne — wo war da dies Ideal geblieben! Längst lag es im Staube zertrümmert — und das Rollenmonopol wucherte üppiger, denn je, drüber fort.

Hier stehe ich vor einer Schwäche meines Muster-Intendanten. Aber vor einer Schwäche seines Herzens.

Dies Herz wurde ein wenig von Frau Stich beherrscht und so beherrschte Frau Stich auch totaliter alle jugendlichen weiblichen Rollen des Repertoirs. Was Frau Stich spielen wollte — und sie wollte Alles spielen, was gut und erfolgbringend war! — die Rollen blieben für uns andere jugendliche Liebhaberinnen und Heldinnen — fromme Wünsche. Mußte ich doch eine geliebte Rolle, die mir vom Intendanten eigenhändig zugeschrieben war, wieder abgeben: weil Frau Stich dieselbe spielen wollte! Obgleich Graf Brühl sich selber und auch mir gestehen mußte, daß ich — daß meine ganze Individualität für diese zarte jugendliche Rolle geeigneter war, als die heroische Stich. Hier war der sonst so gerechte Intendant — menschlich schwach.

Auch für sein Intendantur-Büreau zeigte Graf Brühl eine oft zu große Schwäche, indem er seine geheimen Sekretäre Teichmann und Esperstädt und ihre Herrschsucht sich in Dinge mischen ließ, die sie nicht das Geringste angingen. So durften die Sekretäre immer mehr ihre Federn als Regie-Scepter schwingen und Stücke zur Aufführung annehmen und ablehnen und Rollen besetzen — ohne daß die Regisseure Wolff oder Devrient gefragt wurden. Dies veranlaßte Wolff, obgleich Graf Brühl ihn als denkenden Künstler und wissenschaftlich gebildeten Mann ganz besonders hoch schätzte, tief verstimmt die Regie

des ernsten Schauspiels schon 1823 niederzulegen, da er es nicht länger ertragen wollte, sein redliches und hohes Künstlerstreben so oft an der Laune und Willkür oder Unwissenheit eines Intendantur-Sekretärs scheitern zu sehen.

Diese Büreau-Regie war auch besonders Schuld daran, daß die königliche Bühne sich seit Gründung des Königstädtischen Theaters zu einem unwürdigen Rivalisiren mit diesem zerfahrenen Aktien-Theater herabließ und die Bretter, auf denen Abends vorher oft ein Meisterwerk Shakespeare's, Goethe's, Schiller's zur vollendetsten Darstellung gebracht war, durch possenhafte Trivialitäten entweihte, wie: »Joko, der Affe« — »Die Schwestern von Prag« — »Rochus Pumpernickel« — »Robinson Krusoe« — »Hottentottin« — »Neusonntagskind« — »Ein Stündchen vor dem Potsdamer Thore« — oder eine Holtei'sche Lokalposse.

Diese verderbliche Büreau-Herrschaft nahm leider mit den Jahren zu, als Graf Brühl sich durch feindliche Einflüsse in seinen höchsten Kunstbestrebungen vielfach gehemmt sah, als giftige Dornstiche auf Dornstiche ihn empfindlich trafen, reizten, verstimmten, erbitterten und ihm mehr und mehr die Kraft und Freudigkeit zu seinem schweren Berufe raubten.

Der böseste und nie stechensmüde Dorn im Fleische des guten General-Intendanten war aber der königliche General-Musikdirektor — — Luigi Gasparo Pacifico Ritter von Spontini.

Während der glänzenden Siegesfeste zu Paris hatte König Friedrich Wilhelm an der rauschenden Musik und dem sinnverwirrenden Pomp von Spontini's Opern: »Vestalin« — »Ferdinand Cortez« und der neuesten Gelegenheitsoper: »Pelage, ou le roi et la paix« (1814) so großes Wohlgefallen gefunden, daß er dem Komponisten in Berlin eine hervorragende Stellung und einen bedeutenden Gehalt anbot.

Spontini, zwei Jahre jünger als Graf Brühl und armer Dorfleute in der Mark Ancona Kind, war von zwei geistlichen

Oheimen zum Priester erzogen. Sein großes musikalisches Talent regte sich aber früh, so daß er der Kirche entlief, sich ganz der Musik zuwandte und nach gründlicher Ausbildung im Konservatorium zu Neapel schon mit zweiundzwanzig Jahren seine erste Oper schrieb, der in den nächsten vier Jahren nicht weniger als vierzehn andere folgten — leichte flüchtige Waare, längst vom Winde für immer verweht. Aber damals fanden sie bei den leichtblütigen Italienern so großen Beifall, daß dieser den sengenden Ehrgeiz in der Brust des jungen Komponisten nur noch mehr entflammte und ihn hinaustrieb nach der glänzenden Weltstadt Paris, unter dem neuen Kaiserreich seines Glückes und seines Ruhmes Flügel zu versuchen. Und es gelang! Spontini wurde Musikdirektor der Kaiserin Josephine, deren Gunst es ihm ermöglichte, nachdem drei seiner kleineren Opern ziemlich spurlos an den Parisern vorübergegangen waren, Ende 1807 seine neue heroische Oper: »Die Vestalin« — in der er seinen flüchtigen italienischen Tänzelschritt aufgab und Gluck's ernsten Spuren folgte — in der Großen Oper zur Aufführung zu bringen. Mit berauschendem Erfolge! Der Kaiser krönte die Oper sogar mit einem Preise. Spontini's nächste große Oper: »Ferdinand Cortez« erhöhte nur noch seinen Ruhm. Aber merkwürdig, von jetzt an ging's wieder abwärts mit der Komposition und dem Ruhm, obgleich Spontini kaum fünfunddreißig Jahre zählte, als er den Cortez vollendete. Dazu kam, daß er sich durch seine Eitelkeit, seinen Hochmuth und seine ränkevolle Herrschsucht schon nach zwei Jahren als Direktor der Italienischen Oper und bald auch in den hervorragenden musikalischen Kreisen von Paris unmöglich gemacht hatte — — und so folgte er 1820 den wiederholten und immer glänzenderen Anerbietungen des Königs nach Berlin als General-Musikdirektor und Hofkapellmeister. Und da war's mit Ruhe und Frieden und fröhlichem Wirken für den General-Intendanten vorbei.

»Zwei Schwerter taugen nicht in einer Scheide!« Noch weniger eine edle blanke Damascenerklinge — und ein lichtscheu lauerndes italienisches Stilet.

Eine Unterordnung unter den General-Intendanten, wie es doch die Ordnung und das Gedeihen des ganzen Kunstinstituts erforderte, war von dem Hochmuth und der Herrschsucht eines Spontini von vornherein nicht zu erwarten. Der gute König wünschte ein freundliches Nebeneinanderwirken der Oper unter Spontini und des Schauspiels unter Brühl — wollte aber beide Institute doch nicht vollständig von einander trennen. Mußten sich doch Oper und Schauspiel nach dem Brande sogar in einem Hause behelfen und auch später noch zum Theil mit denselben Dekorationen, Kostümen und Darstellern. Viele Schauspieler wirkten auch in der Oper mit und die Statisten des Schauspiels bildeten den Chor der Oper. Da fand ein Spontini täglich Gelegenheit, sich mit dem General-Intendanten zu reiben und ihn zu chicaniren. So kam es vor, daß während Müllner 1820 die Proben zu seiner »Albaneserin« abhielt, ihm plötzlich die Statisten fortliefen, weil sie von Herrn Spontini zu Opernproben erwartet wurden. Und gegen wen schoß nun der gekränkte und rachsüchtige eitle Dichter aus stets kampfbereiter Feder seine »Vierundzwanzigpfünder« los? Nicht gegen den General-Musikdirektor — sondern gegen den General-Intendanten, als höchste Theaterspitze.

»Sparen! Sparen! Sparen!« — bekam Graf Brühl trotz jenes Hardenbergschen Worts immer wieder von der obersten Finanzbehörde und von dem sparsamen Könige zu hören, wenn sich beim Jahresabschluß ein Deficit in der Theaterkasse fand ... Und doch durfte Graf Brühl es nicht hindern, wenn Spontini seine Opern mit verschwenderischer Pracht, die Hunderttausende verschlang, in Scene setzte.

Das Schmerzlichste für den Intendanten, der Beethoven, Mozart, Gluck schwärmerisch verehrte und seine Freude daran gehabt hatte, auch neueren deutschen Komponisten seine Opern-

bühne ermuthigend zu öffnen, — jetzt zu sehen: wie Spontini gute deutsche Musik und junge deutsche Komponisten, die seinem Opernruhm gefährlich werden konnten, geflissentlich vom Berliner Opernhause fern hielt. Das hat besonders der arme Weber erfahren.

Nach vieler Mühe hatten Weber und Graf Brühl es erreicht, daß »Der Freischütz« zur Feier des Siegestages von Belle-Alliance am 18. Juni 1821 in Berlin zur Aufführung kam. Der Komponist knüpfte daran eine liebe Hoffnung: an der Berliner Oper Musikdirektor zu werden, wenn auch in einer untergeordneten Stellung zu Spontini. Graf Brühl versprach ihm zur Erfüllung dieses Wunsches seinen ganzen Einfluß beim Könige aufzuwenden: wenn »Der Freischütz« dem Hofe und dem Publikum gefiele. Spontini hüllte sich in ein vornehmes Achselzucken: Nous verrons, Monsieur!

Und ob der »Freischütz« gefiel! Er versetzte ganz Berlin in einen Rausch des Entzückens. Das Haus jubelte dem dirigirenden Komponisten nach jeder zündenden Musiknummer zu und Weber's Augen strahlten: Ich habe gesiegt! Ich werde in Berlin bleiben und noch oft an diesem Musikpulte und vor diesem dankbaren Publikum dirigiren. Und was werde ich noch Alles schaffen — weit Höheres, Edleres, als den »Freischütz«, wenn ich erst diese beglückende und sorgenlose Lebensstellung erreicht habe . . .

Da rauschten, wie es damals in dem kunstbegeisterten Berlin bei festlichen Gelegenheiten Sitte war, von den oberen Logen lose bunte Gedichtblätter nieder — warme Huldigungen für den Schöpfer des »Freischütz« — — mit scharfen Seitenhieben gegen Spontini, besonders gegen den Musiklärm und wahnsinnigen Pomp in dessen kürzlich aufgeführter Oper »Olympia«, in der sogar ein riesiger Elephant in den sinnverwirrenden Prachtaufzügen paradirte. Darauf geh'n die Verse des Gedichts:

»Dein Ziel keinem plumpen Elephanten gilt,
Freischütz jagt sich ein edleres Wild!«

Der Verfasser des Gedichts war Friedrich Förster. Diese Huldigung — und der Jubel der Berliner gaben aber Weber's Hoffnungen den Todesstoß. Umsonst demüthigte er sich vor dem allmächtigen Spontini und veröffentlichte am nächsten Tage in Berliner Zeitungen folgende Erklärung:

»Nicht versagen kann ich es meinem tiefergriffenen Gemüth, den innigsten Dank auszusprechen, den die mit wahrhaft überschwenglicher Güte und Nachsicht gespendete Theilnahme der edlen Bewohner Berlins bei der Aufführung meiner Oper: »Der Freischütz« in mir erweckt. Von ganzem Herzen zolle ich den freudig schuldigen Tribut einer in allen Theilen so vollkommen abgerundeten Darstellung und dem wahrhaft herzlichen Eifer, den sowohl die verehrten Solosängerinnen und Sänger, als die treffliche Kapelle und das thätige Chorpersonal beseelte, so wie auch die geschmackvolle Ausstattung von Seiten des Herrn Grafen Brühl und die Wirkung der scenischen Anordnungen nicht vergessen werden darf. Stets werde ich eingedenk sein, daß alles Dieses mir nur doppelt die Pflicht auferlegt, mit reinem Streben weiter auf der Kunstbahn mich zu versuchen. Je mehr ich mir aber dieser Reinheit meines Strebens bewußt bin, je schmerzlicher muß mir der einzige bittere Tropfen sein, der in den Freudenbecher fiel. Ich würde den Beifall eines solchen Publikums nicht verdienen, wenn ich nicht hoch zu ehren wüßte, was hoch zu ehren ist. Ein Witzspiel, das einem berühmten Manne kaum ein Nadelstich sein kann, muß in dieser Weise für mich gesprochen, mich selbst mehr verwunden, als ein Dolchstich. Und wahrlich, bei der Vergleichung mit dem Elephanten könnten meine armen Eulen und anderen harmlosen Geschöpfchen sehr zu kurz kommen.«

Umsonst diese demüthige Unterordnung unter die Elephanten, gehämmerten Ambosse, lärmenden Tamtams und andere Spectacula der Spontinischen Opern. Weber reis'te nach

der dritten Aufführung des »Freischütz« nach Dresden zurück, mit dem traurigen Bewußtsein, daß der Herr General-Musikdirektor sein ewiger geschworner Feind und eine Anstellung bei der Berliner Oper ein schöner — Traum.

Es kostete dem Grafen Brühl sogar harte Kämpfe, durchzusetzen, daß Weber's »Euryanthe« im Dezember 1825 im Berliner Opernhause zur Aufführung kam, nachdem sie in Wien bereits Triumphe gefeiert hatte. Spontini hatte die Oper zurückgewiesen, wie auch später den »Oberon«. Seine Feindschaft gegen den Komponisten ging noch über dessen frühes Grab in englischer Erde hinaus. Das wußte Weber nur zu gut, denn er schrieb noch kurz vor seiner englischen Reise und seinem Tode an seinen Freund Gubitz nach Berlin: »Ich wäre gern auch mal wieder zu Euch gerutscht, so lange aber der Ypsilon-Ritter da hauf't, kann ich nicht. Ich möchte nicht gern den Komponisten der »Vestalin« ignoriren, mit Herrn Spontini kann ich aber nichts zu schaffen haben, und da ist's besser, man bleibt weg.«

Ob Weber der Kunst nicht noch länger erhalten wäre, wenn der Ypsilon-Ritter ihm ein friedlich Plätzlein in Berlin gegönnt, so daß der kranke Komponist nicht im Winter nach England gemußt, um durch Aufführung seines »Oberons« in London »ein gut Stück Geld zu erwerben, denn das bin ich meiner Familie schuldig!« —?

Die Antwort wohnt über den Sternen!

Schwerlich hätte Graf Brühl eine Aufführung des »Oberon« durchgesetzt, wenn nicht das »Königstädtische Theater« die Oper bereits für 800 Thlr. und eine Tantieme an Weber's Erben angekauft hätte. So erklärte der König selber es für eine Ehrenpflicht, daß der »Oberon« in würdigster Ausstattung auch über die königliche Bühne gehe. Diese Oper mit poetischem Glanz in Scene zu setzen, war im Frühling 1828 des Grafen Brühl letzte schöne Intendantenthat.

Der kostbare Elephant der »Olympia« ist längst vermodert und vergessen — die »armen Eulen und andern harmlosen Geschöpfchen« des »Freischütz« flattern aber noch immer fröhlich über alle Bühnen. Des Publikums Herzschlag und Gunst ist auch ein Weltgericht!

Der Ypsilon-Ritter von Spontini verstand es aber nur wenig, sich die Gunst und die Herzen der Berliner zu gewinnen: weder durch seine Prachtopern, noch durch seine wachsgelbe hochmüthige Persönlichkeit in der höchsten aller hohen Kravatten, die mir jemals zu Gesicht gekommen sind. Es klopfte eben kein gewinnendes Herz in seinem Ambosgehämmer und Tamtamgetöse, noch hinter der prächtigen Brillantbusennadel, die mit des Maestro schwarzen Habichtaugen in die Wette funkelte.

Wohl nie hat ein Komponist die schärfste Kritik und den geflügelten beißenden Witz der Berliner so herausgefordert, wie Ritter von Spontini und seine Kompositionen. Ihr entschiedenster Gegner war der alte ehrliche Zelter. Schon 1811 schreibt er nach der ersten Aufführung der »Vestalin« an Goethe: »Endlich habe ich auch die neue gekrönte Pariser Oper gesehen und gehört. Damit ist es ein rechter Weltspaß und die Herren des Konservatoriums zu Paris, welche nicht einig werden konnten, welchem von zwei tüchtigen Leuten sie den Preis geben sollten, weil sie eigentlich kein Kriterium kennen und ihr ganzes Treiben auf Vogelpfeiferei richten, haben sehen müssen, daß der Kaiser sich in die Sache mischte« — (richtiger wohl die Kaiserin Josephine, Spontini's Gönnerin!) — »und den Preis einem jungen Künstler zuerkannte, aus dem (wenn er über 25 Jahre alt ist) niemals was Ordentliches werden wird. Das Gedicht ist für eine Oper locker genug gelegt und hat Raum für Musik. Dies hat der Herr Spontini denn auch so benutzt, daß er wie ein Knabe, dem zum ersten Mal die Hände aus dem Wickelbande losgelassen werden, überall mit beiden Fäusten so gewaltig drein platscht, daß einem die Stücke um die Ohren fliegen!«

Die Berliner aber witzelten: »Gut, daß zur Zeit der

»Vestalin« das Pulver noch nicht erfunden war, denn sonst kämen neben den Amboſſen ſicher auch einige Schock Kanonenſchüſſe drin vor.

Und dann, als Spontini ſchon in Berlin war und ſeine Gegner nach Noten zählen konnte, lief über den Urſprung der »Veſtalin« und des »Ferdinand Cortez« eine blutige Schauergeſchichte von Mund zu Mund, die nur zu viel gläubige Ohren und Herzen fand. War doch der Kontraſt zwiſchen dieſen beiden und allen früheren Opern Spontini's im Stil, im Gehalt, in der ganzen Kraft und Kunſt der Kompoſition ein ſo erſtaunlicher, daß man ſie eigentlich gar nicht mit einander vergleichen konnte. So total waren ſie von einander verſchieden! Und ebenſo blieben alle ſpäteren Arbeiten des Maeſtro, wenn ſie auch den Stil der »Veſtalin« beizubehalten ſtrebten und die Maſſenhaftigkeit der Inſtrumentation durch hohlen Muſikläm, Pauken- und Trompetenſpektakel womöglich noch zu überbieten ſuchten, weit hinter dem »Cortez« zurück. Dafür gab es nun folgende ſchauerliche Erklärung: Ein junger hochbegabter Violiniſt an der Großen Oper zu Paris hatte dem italieniſchen Maeſtro einige Kompoſitionen vorgelegt. Spontini hatte das große Talent ſogleich erkannt und zu — benutzen verſtanden, indem er dem armen Violiniſten den Vorſchlag machte, gemeinſam mit ihm einige Opern zu komponiren. Dieſe Mitarbeiterſchaft müſſe aber zunächſt vor aller Welt ein Geheimniß bleiben — bis nach der Aufführung und dem Erfolge der Werke. Dann wollten ſie ſich friedlich in die goldne Ernte und den Lorbeer theilen . . . So waren denn zu einem Text von Jouy die »Veſtalin« und bald darauf der »Ferdinand Cortez« in größter Heimlichkeit entſtanden, faſt allein von dem jungen Violiniſten komponirt, indem Spontini nur ſeine Bühnenerfahrung und die lärmenden Orcheſtereffekte dazu gethan . . . Kurz vor der Aufführung der »Veſtalin« war aber der arme Violiniſt ſpurlos verſchwunden — und Spontini's Geſicht zeigte ſeit der Zeit die unheimlich todtenhafte Wachsfarbe . . .

Das ist die blutige Historie von dem Ursprunge der »Vestalin« und des »Cortez«, die mir in Berlin besonders von nervösen Damen unter dem gläubigsten Gruseln wiederholt anvertraut wurde.

In Berlin debütirte Spontini mit der »Olympia« und dem in Gold und Purpur schillernden Elephanten und dreißig Trompeten und einem Dutzend Tamtams und betäubenden Riesenpauken.

Ein Zuhörer konnte den Lärm nicht länger aushalten und lief in's Freie und als er bei der neuen Wache ankam und den abendlichen Zapfenstreich trommeln hörte, blieb er entzückt steh'n und athmete tief auf: Wie wohl thut nach der »Olympia« diese sanfte Musik!

Ein Kritiker machte den Vorschlag: die »Olympia« doch mal in dem neuen Schauspielhause aufführen zu lassen, um die Haltbarkeit der Mauern von diesem Jericho'schen Posaunenschall prüfen zu lassen.

Als Rellstab später der berühmte Musikkritiker der Vossischen Zeitung wurde, nannte er die Musik zur »Olympia« einen »hohlen Lärm« und warf dem Komponisten den »unersättlichen Gebrauch der Tamtams« vor. Er schrieb: »Von jeher haben wir dies Werk Spontini's als den Scheideweg seiner künstlerischen Laufbahn betrachtet, d. h. als dasjenige, in welchem der Kampf zwischen den höheren Intentionen der Kunst und denen, die nur durch äußeren Schein und falschen Schmuck glänzen wollen, am schärfsten hervortritt . . . Wenn wir die Pracht des Orchesters hinwegnehmen, so ist oft nur eine unbedeutende Gestalt unter der glänzenden Hülle verborgen . . . Durch die Häufung der Massen und Instrumente wird das Ohr physisch gefoltert und endlich betäubt . . . So ist es der hohle Lärm, der uns angreift, ermüdet, zuletzt völlig abstumpft; wir würden ihn leichter ertragen, wenn die Größe des Gedankens diese leeren Kolosse der Formen zu sättigen, zu durchdringen, zu

beleben wüßte. Schon in dieser Oper, und noch mehr in den folgenden hat es Spontini ganz vergessen, daß die Hauptwirkung im Maß besteht . . .«

Im Mai 1822, zur Vermählung der Prinzessin Alexandrine mit dem Erbgroßherzoge von Mecklenburg-Schwerin kam Spontini's neue Festoper: »Nurmahal oder das Rosenfest zu Kaschemir« zur Aufführung. Da er das Bacchanal in dieser Oper einer seiner älteren Pariser Kompositionen entnommen hatte, so nannte der nicht immer ganz feine Berliner Wortwitz die Oper: »Nur nicht noch mal oder der Hosenrest von Kasemir, Flickwerk von Spontini«. Und die furchtbare Arie, die nur das eherne Organ der Sängerin Schultz ertragen konnte, hieß — mit Anspielung auf die Fieberluft der Pontinischen Sümpfe: »Die Pontinische aria cattiva«. — Derselbe Wortwitz, der die wunderliche Fortsetzung von Goethe's Siegesfestspiel: »Des Epimenides Erwachen« durch den Professor Lewezow unter dem Titel: »Des Epimenides Urtheil« kurz abfertigte: »J wie menen Sie des? — J wie gemeen is des!«

Auch Spontini's neue, im Mai 1825 mit verschwenderischer Pracht aufgeführte »Zauberoper Alcidor« entging diesem Berliner Witze nicht. Der vergessene Inhalt ist: Zwei Zauberfürsten suchen einander zu übertreffen — durch sinnverwirrenden Glanz und die tollsten Maschinerieküste, und dies Spektakulum dauerte bei gedrückt vollem Hause und dampfender Hitze vier volle Stunden. Von der ersten Einnahme fielen gleich 1050 Thaler in Spontini's stets offene weite Tasche. Da coursirte denn schon am Abend das geflügelte Wort im ganzen Hause: Ypsilon-Ritter Spontini nimmt bei seiner Zauberoper Allzudoll tüchtig ein — und wir müssen schwitzen!

Ebenso wurde die Geburtsgeschichte des Textes zu dieser deutschen Original-Oper viel bespöttelt. Da Spontini kein Deutsch verstand und auch zu vornehm war, es zu lernen, so ließ er sich von dem Franzosen Théaulon den Text schreiben. Diesen komponirte er, lange Jahre dran arbeitend, während

sein französischer Dichter auf königliche Kosten in Berlin lebte. Dann wurde der Text für die Aufführung von Herclots in's Deutsche übersetzt. Zelter schreibt darüber: »So besitzen wir endlich eine Berliner Originaloper — d. h. ein neues Kleid gewendet . . . Die Musik ist eine ganz erstaunliche Arbeit, ein Chaos von den rarsten Effekten.« — Zur Einstudirung hielt Spontini zehn Wochen lang täglich Proben ab und brachte Sänger, Musiker und den Grafen Brühl zur Verzweiflung.

Aus der Probe wurde eine Anekdote erzählt: Ein Geiger läßt verzweiflungsvoll den Bogen sinken und seufzt tief auf: »Ach, wie ist mir der Arm müde!« Spontini hört das letzte Wort und fährt, wie von der Tarantel gestochen, von seinem Direktionspulte auf: »Nix Armide — nix Gluck — tout — tout — tout — tout Spontini!«

An jedem Bußtage, wo sonst alle Musik und alle Schauspiele schweigen mußten, hatte Spontini nach seinem sehr feinen und sehr starken Kontrakt das Recht: im Opernhause zu seinem Benefiz ein Konzert mit erhöhten Eintrittspreisen zu geben, während ihm selber Haus, Beleuchtung, Sänger, Orchester, Billetverkäufer, Logenschließer — kurz Alles frei zur Verfügung stand. Verzichtete er auf dies Konzert, so konnte er sich dafür gleich tausend Thaler baar aus der Theaterkasse des Grafen Brühl nehmen. Das Konzert brachte mehr ein, doch niemals stand auf dem Zettel: »Zum Benefiz des Herrn General-Musikdirektors Ritter von Spontini!« Das erlaubte des Maestro Stolz nicht. Erst später, als die Erbitterung gegen den hochmüthigen üppigen Italiener, der den Berlinern immer wieder seine Opern aufwärmte und dabei reiche Tantiemen einnahm, während Berlin nach guter deutscher Musik, nach Weber's und Spohr's Opern hungerte, — als diese Erbitterung immer mehr wuchs und immer lauter wurde: da zeigte Spontini sich großmüthig und stiftete aus der Einnahme seines jährlichen Benefiz-Konzertes einen »Spontini-Fonds zur Unterstützung armer und kranker Musiker«, der bei dem Scheiden des General-Musikdirek-

tors von Berlin — 1842 — bereits zu 24,000 Thaler angewachsen war. —

Wie ich mit Herrn von Spontini in Berührung kam und bei einem ihm zu Ehren gegebenen Feste auch ein Huldigungsgedicht auf ihn deklamiren mußte, habe ich früher schon erzählt. Seit der Zeit wurden die Mutter und ich auch zu den glänzenden Soireen geladen, die Spontini's im Winter gaben. Wir gingen aber nur ein Mal hin. Der Ton, der in diesen prächtigen Räumen herrschte, wirkte förmlich erkältend. Herr und Frau Celeste von Spontini, eine Schwester des berühmten reichen Pariser Instrumentenmachers Erard, die immer in den neusten und glänzendsten Pariser Toiletten strahlte, kehrten gar zu sehr eine gemachte Vornehmheit heraus. Wäre nicht musicirt worden — Spontini und mein Clavierlehrer Gräulich spielten vierhändig, während die Milder-Hauptmann und Josephine Schultz sangen — man wäre vor lauter Vornehmheit gestorben. Ich verstand an jenem Abende zum ersten Mal die volle Bedeutung des Berliner Sprichworts: mir ist zu Muth, wie dem Mops im Tischkasten!

Von Spontini's Opern bin ich nie eine Freundin gewesen. Aber wenn der Maestro am Dirigentenpult stand, mußte ich ihn doch bewundern. Da war er ein siegreicher Feldherr, der Schlachten regiert — mit einem Blitz des Auges, einem Wink der Hand, einem Zucken der Wimper! —

Die Verstimmung und Spannung zwischen General-Intendanten und General-Musikdirektor war schon bei meinem Engagement an der königlichen Bühne so weit gediehen, daß Graf Brühl beim Könige sein Abschiedsgesuch einreichte. Der König nahm es nicht an und der Intendant trat nur eine längere Urlaubsreise an. Darauf bezieht sich Goethe's Trosteswort vom 2. Januar 1825: »Wie sollt' ich, theurer geprüfter Herr und Freund, Ihre Rückkehr nach Berlin vernehmen, zugleich mit der Nachricht, daß Sie Ihr wichtiges Geschäft wieder übernommen haben, ohne daß ich mich, um der Sache und Ihrer

selbst willen, deshalb erfreute. Das Theater bleibt immer eine der wichtigsten Angelegenheiten; es knüpft sich aus Vorsatz und durch Zufall gar Vieles daran, daß dem jüngeren Manne, der sich eine Zeit lang diesem Kreise gewidmet, eine gewisse Leere bleiben muß, wenn er sich nicht mehr damit beschäftigt. Selbst in meinen alten Tagen, da ich jetzt manchmal das Theater besuche, fühl' ich einen stillen Trieb und Wunsch, hie und da wieder einzugreifen und mit wenigen Andeutungen günstige Wirkung hervorzubringen. Mögen Sie, mein Theuerster, die mannigfaltigen Unbilden dieses Geschäfts nur leidlich berühren; ist doch keines unter allen denen, die wir unternehmen können, das nicht mehr oder weniger einer Seefahrt zu vergleichen wäre . . .«

Und schon ein Jahr nach Spontini's Ankunft in Berlin hatte Goethe zu trösten: »Daß ich an den Unbilden, die Sie zu erdulden haben, den aufrichtigsten Antheil nehme, sind Sie überzeugt, werden es aber noch mehr sein, wenn ich ausspreche: daß ich in ältern Tagen mich immer mehr nach außen absondere und nach innen konzentrire, wo ich denn die Freunde wiederfinde, mit denen ich, vor Jahren verbunden, manches Gute und Schöne gewirkt . . . Und so wend' ich mich denn wieder dahin, wo ich ausging, daß es mir höchst peinlich ist, einen so werthen und thätigen Freund nach den größten Leiden und tüchtigsten Anstrengungen nicht durch Zufriedenheit und froh aufnehmenden Mitgenuß belohnt zu sehen . . .«

Bis zum Jahre 1828 ertrug Graf Brühl diese »Unbilden« mit stolzer Resignation — — dann brach Schlag auf Schlag seine Kraft.

Spontini's Uebermuth wurde unerträglich, seine Anforderungen an die Theaterkasse unerschwinglich — und dennoch bekam Graf Brühl Vorwürfe über das Defizit in derselben zu hören. Dazu kam, daß einige unzufriedene Schauspieler — und wo gäbe es deren nicht? — das viele Gute vergaßen, das der Intendant dem ganzen Kunstinstitute und auch ihnen persönlich erwiesen, und sich mit einer Beschwerde über die Büreauherr-

schaft der Intendantur-Sekretäre direkt an den König wandten ... Die Hauptstütze seiner Bühne, Pius Alexander Wolff, erlag in demselben Sommer zu Weimar der Luftröhrenschwindsucht ... Der schmerzlichste Schlag aber, der das zärtlichste Vaterherz traf, war der Tod seines ältesten Sohnes ...

All' diesen »Unbilden« und Schicksalsschlägen wäre Graf Brühl fast erlegen. Er fiel im Herbst 1828 in eine lange schwere Krankheit. Langsam genesend, legte er die dornenvolle — und doch noch immer über Alles geliebte Stelle als General-Intendant nieder und zog sich auf sein schönes alterthümliches Schloß Seifersdorf zurück, dem er durch geschmackvolle Restauration — nach Goethe's Wort — »eine anmuthige Würde« gegeben. Doch folgte er nach zwei Jahren einem Rufe des Königs als General-Intendant der Königlichen Museen nach Berlin zurück.

Sein Nachfolger an der Spitze der Königlichen Schauspiele wurde Graf Wilhelm von Redern.

Dem Grafen Brühl bin ich später noch ein Mal in Dresden an einem Leseabend bei Tieck begegnet. Das Herz ging ihm auf und der Mund floß ihm über in Erinnerungen mit mir an unsere gemeinsame Berliner Theaterzeit — in Wehmuth und in Sehnsucht ... Ich höre noch sein Wort: »Es war dennoch eine wunderschöne — reiche — glückliche Zeit! — Dennoch!«

Bald darauf — 1837 — ist dieser edelste, kunstsinnigste und liebenswürdigste aller Intendanten, unter denen ich die Bühne betreten, gestorben und in der Gruft seiner Väter zu Seifersdorf beigesetzt. —

Der Ritter von Spontini beherrschte noch Jahre lang die Berliner Oper. Aber ohne Freude, ohne Glück und Segen. Der Freunde wurden immer weniger, der Feinde immer mehr. Hatte er auch einen Gegner durch seine schnell fertigen Anklagen an höchster Stelle und durch die ihm gehorsame gestrenge Censur oder gar durch die Polizei unschädlich gemacht — so erwuchsen ihm schnell neun andere aus der selbst gesäeten Saat

der Drachenzähne. Umsonst vigilirte die Polizei auf Flugschriften gegen Spontini. Sie gingen von Hand zu Hand. Umsonst erwirkte er einen allerhöchsten Erlaß: die Censur solle die Veröffentlichung einer Theater-Kritik — richtiger: Opern-Kritik! — erst nach der dritten Aufführung in den Zeitungen gestatten. Man kritisirte mündlich nur um so schärfer. — Umsonst erklärte er öffentlich über sein Benefiz: »Die Konzerte, welche ich gebe, sind dem Andenken großer Meister geweiht, denen ich durch die möglichst vollendete und glänzende Ausführung ihrer Werke meine Ehrfurcht zu beweisen und deren Gedächtniß ich bei dem Publikum lebendig zu erhalten wünsche . . .« Man lachte: Spontini — und Ehrfurcht vor den Werken großer Meister, die nicht Spontini heißen! — Sein eifrigster Anhänger und Klopffechter war jener einst vielbespöttelte Auditor Gustav Nicolai, der das wunderliche Buch geschrieben: »Italien, wie es ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnung für alle, welche sich dahin sehnen!« — in dem gewisse springende Thierchen, zu kleinen Elephanten aufgeblasen, eine große Rolle spielen. Zum Dank gab Spontini für seinen getreuen Nicolai, mochte er auch das Land, wo des Maestro Wiege stand, recht schlecht gemacht haben, ein Incognito-Benefizkonzert unter der officiellen Firma: »Zum Besten einer zahlreichen unglücklichen Familie!« — damit, sagten die Berliner, Herr Nicolai nur noch flotter Champagner trinken kann!

Zwischen dem General-Musikdirektor und dem neuen General-Intendanten Grafen Redern loderte der Kampf nur noch heftiger, als zur Zeit des Grafen Brühl.

Aber sie Alle, auch der arme Karl Maria von Weber, sollten furchtbar an dem Ypsilon-Ritter gerächt werden. Friedrich Wilhelm III. ruhte im Mausoleum zu Charlottenburg. Mit seinem königlichen Gönner war Spontini's Sonne in Berlin für immer untergegangen. Der neue geistvolle Romantiker auf dem Throne fand wenig Geschmack an dem »hohlen Lärm«

Spontiniſcher Muſik — noch weniger an den ewigen Klagen und Angebereien, mit denen der empfindliche Italiener ihn beläſtigte. Und jetzt wagte dieſer es gar, zu Gunſten ſeines getreuen Galopins Nicolai, der im Disziplinarwege ſeine Auditorſtelle verloren hatte, deſſen Oberbehörde direkt beim Könige zu verklagen . . . Er hat keinen ſehr gnädigen Beſcheid bekommen.

Das Alles war in's Publikum gedrungen — und die Volksjuſtiz war entfeſſelt! Als Spontini am 2. April 1841 im Opernhauſe an ſein Dirigentenpult trat, um die Aufführung des »Don Juan« zu leiten — wurde er mit Pfeifen, Pochen und höhniſchen Zurufen empfangen. Mühſam dirigirte er die Ouvertüre zu Ende . . . dann trat er ab, weil er noch Schlimmeres befürchten mußte. Aber ſein Zorn, ſeine Rachſucht kannte jetzt kein Maß, kein Ziel mehr. Vom Könige Genugthuung fordernd und immer ungeſtümer auf ſeinen Kontrakt pochend, ließ er ſich zu dem ſchäumenden Wort hinreißen: Wollen Ew. Majeſtät mich nicht in meinen kontraktlichen Rechten ſchützen, ſo werde ich den Schutz der Geſetze anrufen! — Ja, er vergaß ſich in ſeinen wüthenden Aeußerungen über den König ſo weit, daß er ſeines Amtes entſetzt und in einem langwierigen Majeſtäts-Beleidigungsprozeſſe verurtheilt — dann aber vom Könige begnadigt wurde.

Das war 1842 der klägliche Abſchied Spontini's von Berlin, wo er zweiundzwanzig Jahre hindurch in Glanz und Macht und Uebermuth geherrſcht hatte. Er kehrte mit ſeinen Reichthümern nach Paris zurück. Aber jenen jähen Sturz hat er nie verwunden. Seine Kraft, ja ſein Geiſt waren gebrochen. Mit dem Komponiren war es vorbei und ſeine älteren Opern waren in Paris vergeſſen. Sein Stern war für immer erloſchen. Erbittert, faſt taub, mit erloſchenem Gedächtniß, theilnahmlos, halb blödſinnig, eine mit Spitzenmanſchetten, Brillanten und Orden zierlich aufgeputzte Automatenpuppe lebte der Ritter von Spontini, von Pio nono zuletzt noch zum Grafen von Sanct Andrea erhoben, noch acht Jahre lang in ſeinem

prächtigen Hôtel an der Ecke der vornehmen Chaussée d'Antin ein trostloses Scheinleben . . . Dann wachte ein Fünkchen in seinem Herzen auf, das all' die vielen glänzenden, ruhmberauschten Jahre in ihm geschlummert hatte: die Erinnerung an seine arme — glückliche Kindheit, — die Sehnsucht nach dem schmutzigen armseligen Dorfe in der Mark Ancona, in dem er geboren wurde — in dem ihm das kleine Herz zum ersten Mal klingend aufblühte bei einem Madonnenliede der Mutter — in dem die Gräber von Vater und Mutter nun schon so lange verweht waren . . .

Und man führte das, was von dem weltberühmten Ritter von Spontini übrig geblieben, nach seinem Geburtsdorfe Majolati. Dort ist der arme reiche Graf von Sanct Andrea nach wenigen Monaten im Januar 1851 gestorben.

Sein hundertster Geburtstag im November 1874 ist in Berlin ganz sang- und klanglos vorübergegangen.

»Seele des Menschen, wie gleichst Du dem Wasser,
Schicksal des Menschen, wie gleichst Du dem Wind!«

(Goethe.)

4. Die lieben Kollegen.

Klein wird der Kreis, die Abendwolken senken
Sich tief herein;
Wer übrig blieb, muß manchem Angedenken
Schon Seufzer weih'n!

Salis.

Es ist ein grauer Februartag 1877. Auf ihrem Schmerzenslager ruht eine alte Frau — nun schon Jahr und Tag. Die böse Gicht bohrt in ihrem Fuße und das Herz ist müde und traurig ... Die welken Finger blättern in einem großen Bilderbuche: »Album des Königlichen Schauspiels und der Oper zu Berlin« — und Bild auf Bild gleitet an ihrem Auge vorüber. Eine lange Reihe von stattlichen Männern und schönen Frauen in verschollenen Trachten und altmodischen Frisuren — im Auge blitzenden, schaffenden Geist und fröhliches Leben! Und unter jedem Bildniß steht ein einst hochberühmter, weitgefeierter Name — und unter den meisten, ja, fast allen, ein kleines mit der Feder hinzu gezeichnetes Kreuzchen. Bei vielen dieser Kreuzchen ist die Tinte schon vergilbt und verblichen ... Auch ihr eigenes Bild findet die alte Frau in dem Buche: ein junges fröhliches Mädchen im weißen Kleide, mit leuchtenden Augen und reichen goldenen Locken ... Und wie sie blättert und sinnt und träumt — — da verblassen die vielen Todtenkreuzlein und die Bilder beleben sich und herauf steigt die alte fröhliche goldne Zeit — vor einem halben Jahrhundert! Das junge Mädchen in dem weißen Kleide und mit den goldnen Locken lebt und

webt wieder mit den theuren Kollegen ihrer geliebten Bühnenkunst — — und die alte kranke Frau vergißt ihre Schmerzen und ihre Traurigkeit und greift freudig zur Feder — zu erzählen von der alten frohen Jugendzeit und der alten geliebten Kunst und den alten theuren Kollegen . . .

Da ist zuerst mein wackerer guter Veteran Friedrich Jonas Beschort, ein Muster und Meister der alten Schule und der würdigste Vertreter der frischen und fröhlichen Komödiantenzeit am Ausgange des vorigen Jahrhunderts! Wer von den berühmtesten Theatergöttern unserer Tage macht dem alten Beschort nach, was er in seiner Jugend und in seinem hohen Greisenalter auf den Brettern war und leistete? In reichster Jugendblüte war er in der Oper ein glänzender Don Juan und Figaro — gleichzeitig in der Tragödie ein gedankenvoller Hamlet, Orest und Posa — im Lustspiel ein schöner gewandter liebenswürdiger Chevalier und humoristischer Liebhaber voll Vornehmheit, Feinheit und Gefühl! Als ich seine Kollegin wurde, zählte Beschort schon 57 Jahre, aber noch immer war er der leichtfüßigste und leichtherzigste, graziöseste und humorsprudelndste Perin in »Donna Diana« — zum Küssen, der zungengewandteste und würdigste Riccaut de la Marlinière — zum Todtlachen und der köstlichste, tiefsinnig-einfältigste Hofmann Polonius — zum Todtschießen — und den Perin, Riccaut und Polonius hat er festgehalten, so lange er überhaupt die Bühne betrat, und noch mit siebenzig Jahren zum Entzücken der Berliner gespielt. Sie konnten sich Perin und Polonius ohne ihren alten Meister Beschort — und Beschort ohne Perin und Polonius gar nicht mehr denken.

Natürlich hat auch Beschort, wie die glänzendsten Zeugen einer untergegangenen Kunstepoche der Menschendarstellung fast alle, die unübertreffliche Schule bei Wandertruppen durchgemacht, — und natürlich wollte aus ihm, dem jungen »Schandfleck« der hochehrsamen Bürgerfamilie zu Hanau, nichts anderes werden, als ein räudiger Komödiant!

Es ist mir immer von besonderem psychologischen Interesse gewesen, daß unsere größten Menschendarsteller in ihrer brausenden Jugend solche Familien-Schandflecke waren, die fast alle von Hause — oder wenigstens von der Schule oder Universität, aus der Lehre oder vom Werkstuhl fortliefen. Und dahin gehören die glänzendsten Namen: Iffland, Fleck, Ludwig Devrient, Eßlair, Pius Alexander Wolff — ja, in gewisser Weise auch Meister Eckhof und Friedrich Ludwig Schröder!

Mit neunzehn Jahren trat Beschort bei der Daberschen Gesellschaft zu Worms als Justizrath auf in dem längst verschollenen Lustspiel: »Gaßner der Zweite« — der ersten deutschen Bearbeitung von Shakespeare's: »Die bezähmte Widerspenstige«. Bald finden wir ihn in Regensburg und seit Oktober 1790 bei Schröder in Hamburg — in der besten Schule. In dem Singspiel von Paesiello »Nachgebildete Philosophen« erschien Beschort mit Glück zuerst vor den Hamburgern, gleichzeitig mit einer jungen liebenswürdigen Sängerin, Mad. Schlenz. Diese wurde bald: Mad. Beschort, die auch in Berlin noch als Sängerin glänzte.

Sechs Jahre lang hatte Beschort Zeit, sein schönes Talent in Schröders Schule mit Fleiß auszubilden. 1796 — in demselben Jahre wie Iffland — folgte er mit seiner Gattin einem Rufe an das National-Theater zu Berlin . . . und unter Ifflands und Flecks Leitung und anregendem Beispiel vollendete Beschort seine Ausbildung zu dem trefflichen Menschendarsteller, wie ich ihn auf der königlichen Bühne vorfand. Es war eine Lust — und zugleich eine vorzügliche Schule für mich, fünf Jahre lang mit Altmeister Beschort zu spielen. Wahrheit! Wahrheit über Alles! war sein Streben und Leben. — In tief durchbildeter Kunst wollte er auf den Brettern doch nichts zeigen als reinste edle Natur. Jedes hohle Pathos war ihm fremd und auch an Anderen verhaßt. In höchster tragischer Leidenschaft — und in ausgelassenster Lustigkeit kam ihm doch nie die höchste Kunst der Menschendarstellung abhanden: in allen Dingen Maß zu

halten. Er spielte und sprach stets einfach und edel, sein Vortrag war geschmackvoll und voll Adel, Deklamation und Gestikulation deckten sich vollkommen. Der feinste Takt zeichnete ihn im Leben und auf der Bühne aus.

Am 12. Oktober 1836 feierte Berlin heiter und ehrenvoll das funfzigjährige Bühnen-Jubiläum des beliebten Künstlers und zugleich sein vierzigjähriges ununterbrochenes Wirken auf denselben Brettern. Theater-Inspektor und Dekorateur Karl Gropius hatte zur Feier ein hübsches Scherzspiel komponirt und arrangirt: eine Couliſſen- und Satzstück-Diskussion, die Vater Beschort in seinen heterogensten Rollen zeigte — als Marquis Posa und als Husarenlieutenant Saint Val in Himmels reizendem Singspiel »Fanchon«, in dem Friederike Bethmann einst mit ihm die Titelrolle gespielt und gesungen und getanzt hatte, — als Mainau in Kotzebue's »Menschenhaß und Reue« und als Lessings Riccaut de la Marlinière. Der König gewährte dem geschätzten Künstler als besondere Auszeichnung und klingenden Lohn bald darauf ein volles Benefiz im Opernhause — und das dankbare Publikum füllte den Riesenraum bis auf den letzten Platz. Beschort trat in seinen beliebtesten Rollen auf: als Shrewsbury im dritten Akt von »Maria Stuart«, als Riccaut im vierten von »Minna von Barnhelm« und als Polonius im dritten Akt des »Hamlet«. Außerdem spielte er noch den Maler Paul van de Vrindt in dem Drama von Julius von Voß: »Quintin Messis«. Als er in seiner Rolle zu sagen hatte: »Die Kunst läßt mich nicht altern, sie erhält mich ewig jung!« — wollte der jubelnde Beifall kein Ende nehmen.

Noch anderthalb Jahre spielte Altmeister Beschort in Frische und Rüstigkeit weiter — dann zog er sich mit Pension in's Privatleben zurück. Am 5. Januar 1846 — im neunundsiebenzigsten Lebensjahre ist er friedlich gestorben. —

Und hier ein Altersgenosse von Vater Beschort — Franz Mattausch. Künstelnde Künstler nannten ihn wohl zuweilen von oben herab einen »Naturalisten« — aber wollte Gott, daß unsere deutsche Bühne nur zu jeder Zeit recht viele solche warmherzige, feurige und durch und durch kräftig-gesunde »Naturalisten« aufzuweisen hätte, wie Franz Mattausch.

Sein Jugendleben auf den Brettern ist fast ganz in Dunkel gehüllt. Wußte er doch selber nicht ein Mal, an welchem Tage des Jahres 1764 er in Prag geboren. Als rechtschaffener Katholik hatte er keinen Geburtstag — nur einen Namenstag: den 4. Oktober. Er war armer Handwerksleute Kind und saß bald selber auf dem Lehrlingsschemel bei seinem Vater. Ein fröhlicher Bub sang er den ganzen Tag und seine helle Stimme schmetterte, daß die Leute auf der Straße stehen blieben. So kam er bald in den Kirchen-Chor und auch hier zeichnete seine frische reine Stimme und sonnige Schönheit ihn vor allen andern Knaben aus. Als er aber erst den süßen Zauber des Theaters kennen gelernt hatte, da gefiel ihm der fromme Kirchengesang und sein ehrsam Handwerk gar nicht mehr und er ruhte nicht, bis er am 11. Februar 1782 in dem Singspiel »Adelheid von Veltheim« zum ersten Mal als Seeoffizier auf der Bühne seiner Vaterstadt stand — zum Entsetzen der gestrengen geistlichen Herren Vorgesetzten. Die quälten ihren schönen Kirchensänger nun ob dieses gottlosen Komödienspiels so unaufhörlich, daß dieser endlich in seiner Angst und Noth dem Kirchendienst, seinem Handwerk und dem Elternhause entlief — — spornstreichs zu Prinzipal Veltheim nach Baireuth ... Dann ist er bunt und weit in der Welt herumgekommen, bald mit dieser Wandertruppe von Stadt zu Stadt ziehend, bald an jenem stehenden Theater auf kurze Zeit auftauchend. So im Sommer 1786 an Schröders Bühne in Hamburg. In dessen Tagebuchnotizen heißt es, nachdem Schröder die unvortheilhafte Persönlichkeit eines anderen Gastes, des Herrn Reinwald vom Berliner Theater, bedauert hat: »desto mehr hatte die

Natur Herrn Mattausch begünstigt, der am 11. September als Ferdinand im »Deutschen Hausvater« zum ersten Mal auftrat und eine schöne jugendliche Heldengestalt zeigte. Noch kämpfte er aber mit Schwierigkeiten der Sprache und des Anstands, die er erst in der Folge auf der Bühne Berlins überwand.«

Bei Schröder scheint Mattausch nur wenige Monate gewesen zu sein, denn im Mitglieder-Verzeichniß des nächsten Jahres fehlt er schon wieder. Sein unruhig Komödiantenblut trieb ihn wieder auf die Wanderschaft ... bis ihn 1789 Berlin für immer zu fesseln wußte. Er debütirte als Don Carlos — mit Fleck als König Philipp, Friederike Unzelmann als Eboli, Henriette Baranius als Königin und Unzelmann als Posa ... und er besiegte seinen glänzenden Vorgänger in dieser Rolle, den ersten Don Carlos überhaupt, den Berlin sah, den schönen Czechtitzky. Ein Kritiker jener Tage rühmt an Don Carlos-Mattausch: »nie wieder habe ich diesen Charakter mit dieser schönen Begeisterung darstellen sehen!« — wenn auch das Organ von Mattausch nicht so volltönend war, wie das von Czechtitzky.

Eine hübsche Anekdote von Don Carlos-Mattausch und Eboli-Unzelmann wird uns überliefert, die besonders Zeugniß ablegt von der genialen Geistesgegenwart der großen Friederike.

Es ist die packende Scene, wo die verliebte Prinzessin in ihrer blinden Leidenschaft den für sie und den König gleich sehr kompromittirenden Brief Philipps II. an seinen Sohn gegeben hat ... und Carlos, den Brief in die Höhe haltend, frohlockt:

»Der Brief, der kam vom König? — Ja, Prinzessin,
Das ändert freilich Alles schnell. — Das ist
Ein unschätzbarer — schwerer — theurer Brief,
Den alle Kronen Philipps einzulösen
Zu leicht, zu nichts bedeutend sind. — Den Brief
Behalt ich!«

Umsonst wirft sich die verzweifelnde Eboli ihm in den Weg:

»Großer Gott, ich bin verloren!«

Carlos geht triumphirend mit seinem kostbaren Briefe ab ... aber, o Malheur! der gute, etwas nachlässige Franz Mattausch läßt den Brief noch auf der Bühne fallen, ohne es zu merken. Das ganze Publikum und Eboli-Unzelmann sehen es sogleich.

Was nun, wenn die tragisch-leidenschaftliche Scene nicht zur Posse werden soll? Friederike Unzelmann ist keinen Pulsschlag lang in Verlegenheit. Noch ehe das Publikum sich ganz klar gemacht, ob es Ursache zum höhnischen Gelächter hat, — wie ein Blitz des Gedankens — wie ein zündender Feuerfunke — wie eine Pantherkatze auf ihre Beute springt die geniale Frau auf den gefährlichen Brief los, reißt ihn auseinander und — schleudert ihn mit dem Verzweiflungsschrei wieder von sich:

»Mein Gott, nicht der rechte!«

Dann stürzt sie zur Thür:

»Prinz, noch ein Wort! Prinz, hören Sie — Er geht!« ...

Und die Berliner — wie enthusiastisch jubelten sie ihrer herrlichen — ihrer einzigen Unzelmann zu!

Dann war Mattausch der erste Fürst in »Elise Valberg« und der erste Max Piccolomini — »wie der junge Gott Prinz Louis Ferdinand!« — sagte Rahel.

Doch wirkte er durch seinen glänzenden Naturalismus noch mehr in Rollen derber Naturburschen, treuherziger Krieger und dreinschlagender Ritter. »Fazir und andere dergleichen schwarze und weiße Naturkinder schienen für diesen Schauspieler geschrieben, denn sie wurden in seiner Darstellung so herzlich, wahr und liebenswürdig, wie dieselben Figuren, wenn ich sie später gesehen habe, mir als leere Affektationen erschienen sind!« — sagt der früher schon citirte Kritiker jener Zeit. — Seinem gesunden Naturalismus widerstanden auch die klingenden Verse des fünffüßigen Jambus sein Leben lang. Gleich Friederike

Bethmann ließ er sich die Schiller'schen Rollen stets als Prosa schreiben.

Und wie viel verzehrendes — nie gestilltes Feuer entfachte der schöne frische hochgewachsene Mattausch in den Herzen der Berlinerinnen! Von einer solchen glühenden Verehrerin wird erzählt: daß sie aus jedem — damals noch sehr graulich-löschpapiernen Theaterzettel stets sauber den Namen »Mattausch« ausschnitt und in wonniger Liebesraserei mit süßem Milchkaffee — hinunterschluckte. O, Wahnsinn der Liebe!

Franz Mattausch aber soll gegen all' diese wilden Herzensflammen mit siebenfachem Gletschereis umpanzert gewesen sein. Er war mit einem Fräulein von Pelkowska verheirathet — und die schöne geistreiche Marianne Böheim, die einst in Berlin als »Maria Stuart« debütirt hatte, war seine Muse und bis an ihren Tod seine treue Freundin, seiner mangelhaften Jugendbildung freundlich nachhelfend.

Mit den Jahren wuchs Mattausch zu einem prächtigen Wallenstein und kernigen Götz von Berlichingen heran. Alles durch glücklich treibende Naturanlage und Inspiration. Er spielte stets, wie er mußte, nicht wie er wollte, und erreichte durch Herzenswärme und die Schlichtheit seines ganzen Auftretens das Größte.

Als ich dem guten, überaus bescheidenen Kollegen näher trat, war seine Glanzzeit — mit der Jugendblüte dahin. Rahel hatte nicht so unrecht, wenn sie beklagte: daß Mattausch »durch Tabakrauchen und verbürgertes, vernachlässigtes, unelegantes Leben außer der Bühne alt geworden und durch seine Körperschwere einen Wackel im Gange bekommen habe!«

Aber noch schlimmer als das: er fing an laut auf der Bühne zu — denken!

Im »Käthchen von Heilbronn« gab Mattausch den Kaiser. Gegen Ende des fünften Akts, als der Kaiser Käthchen an sein Vaterherz zieht — nach der Holbeinschen Bearbeitung — und ausruft:

»Die einen Cherubim zum Freunde hat,
Der kann mit Stolz ein Kaiser Vater sein!
Das Käthchen ist die Erst' itzt vor den Menschen,
Wie sie's vor Gott längst war...«

— da schlug dem gerührten Mattausch bei dem Worte: »die Erst' itzt« regelmäßig die Stimme um — und jedes Mal lachte das Parterre.

Und stets räsonnirte Vater Theobald dann sehr vernehmlich zu mir herab: »Dummes Volk! Als ob Einem nicht mal etwas in die unrechte Kehle kommen könnte!«

Ja, es kam zuletzt vor, daß der alte Mattausch sich immer häufiger versprach und dann auf das Lachen des Publikums ganz laut brummte und knurrte: »Ach was versteht Ihr davon? Ich sag's nun mal so!«

Da wurde Franz Mattausch pensionirt. Auch ihm gewährte der König ein Abschiedsbenefiz. Am 17. Mai 1827 nahm Mattausch tiefgerührt als Oberförster in Iffflands »Jägern« von den Berlinern Abschied. Es war eine glänzende Vorstellung, denn alle ersten Kräfte der Bühne hatten dem guten scheidenden Kollegen zu Liebe auch die kleinsten Rollen übernommen. Fünf und vierzig Jahre lang hatte er mit Ehren und Ruhm auf den Brettern gewirkt. Unter seinem frischen Jugendbilde mit den großen flammenden Augen steht von meiner Hand: † 1833.

* * *

Gern Vater und Gern Sohn! Unter anderen Namen kannte Berlin sie nicht. Sie wirkten zu meiner Zeit noch fröhlich neben einander auf der Bühne.

Gern Vater, Georg, schon Mitte der Sechzig, als ich ihn zuerst auf der Berliner Bühne sah, war noch immer ein herrlicher Bassist, ein entzückender »Wasserträger«, dabei der freundlichste ehrlichste Kollege. Auch er hatte, da die Mittellosigkeit der Eltern ihn zwang, das Studium der Theologie zu verlassen, gleich Mattausch seine Laufbahn als Kirchensänger be-

gonnen. Der Pracht- und Kunst-liebende Kurfürst Karl Theodor unterhielt in seiner Residenz Mannheim eine großartige Kirchen-Kapelle. Georg Gern war der gefeiertste Baßsolist. Als aber der Kurfürst den Thron von Baiern erbte und seine Residenz, seine Kapelle und sein Hoftheater 1778 nach München verlegte, blieb Georg Gern in Mannheim zurück. Ihn fesselte das neue unter Dalberg so fröhlich aufblühende National-Theater, das die Mannheimer als Ersatz für die verlorne Pracht des Hofes erhielten — und mit zwanzig Jahren betrat er in Kreuzers Oper »Rosamunde« 1780 die neue Bühne. Der junge Iffland, Beil, Beck wurden seine Kollegen und Freunde und ihnen verdankte er seine dramatische Ausbildung, so daß er neben der Oper auch mit Glück im Schauspiel auftreten konnte ... Freund Iffland rief Georg Gern, der inzwischen ans Münchener Hoftheater übersiedelt war, 1798 zu einem Gastspiel nach Berlin — und Direktor und Publikum hielten den wackeren Sänger fest. Er debütirte als Sarastro und wirkte zugleich bei der Italienischen und Deutschen Oper. Seine berühmtesten Leistungen wurden: Osmin in Mozart's »Entführung«, Abbé Lattaignant in »Fanchon«, Geronte im »Schatzgräber« — vor Allen aber die Titelrolle in Cherubini's »Wasserträger«. Diese Rolle schuf Georg Gern für Berlin und in ihr war er der Stolz und das Entzücken der Berliner.

Dennoch, trotz seiner großen Erfolge wollte Vater Gern nicht: daß auch nur eins seiner fünf Kinder ihm auf die Bühne folge. Und sein junger Sohn Albert lebte und träumte doch nichts Anderes, als die Bühne. Aber er mußte pariren und auf des Vaters Befehl — Baufach studiren. Er war kein schöner, aber ein heller Kopf und schon mit achtzehn Jahren wohlbestallter Bauconducteur. Der steckte sich hinter Iffland, deklamirte und spielte ihm etwas vor — und Iffland wußte dem gestrengen Vater wirklich die Erlaubniß abzuringen, daß er den talentvollen Albert unter seine Schüler aufnehmen durfte. So betrat »Gern Sohn«, wie er von Stund an hieß, 1807

als achtzehnjähriger Jüngling zum ersten Mal die Berliner Bühne: Zollvisitator in Kotzebue's »Indianer in England« — um länger als ein halb Jahrhundert auf denselben Brettern erheiternd zu wirken. Rahel rühmte schon am Anfange seiner neuen Laufbahn von ihm: »daß ein wahrhaft Talent zu einem rechten Künstler in dem Menschen sitzt«. Er spielte damals einen Bedienten in Shakespeare's »Romeo und Julie« — »wie ein Franzos, ein Italiener, kurz eine luftige Maske aus aller Zeit, mit Leichtigkeit, Einfällen, Grazie, und was am meisten zu bewundern war: mit vollendeter Gewandtheit, ganz selbst erfunden, ganz idealisch gehalten; und wahrhaft komisch ...« Später meinte die alte unversöhnliche Gegnerin Ifflands aber, daß dessen Schule den jungen Gern verdorben habe. »Jetzt (1816) ist sein Talent rein wegverschwemmt, vom Zusehen Anderer Elendigkeit, Künstelei und Nüchternheit und Verlegenheit darüber, die sich zur Manier ausgebildet hat; er ein treuer fleißiger Nachahmer von Iffland, so daß er mit all' dessen Fehlern vor einem steht und beim Ueberlegen doch das etwa Beste an ihm nicht ganz gefunden hat!«

Aber Rahel war Partei — gegen alles Iffland'sche, also auch gegen seine Schüler. Zu meiner Zeit stand Gern Sohn in der niedrigen Komik einzig da auf der Berliner Bühne. Besonders als Bader Schelle in Raupachs »Schleichhändlern« wirkten seine hagere, eckige Figur, die »schöne Häßlichkeit« seines beweglichen Gesichts, sein grunzendes Lachen, seine komischen Seufzer wahrhaft — epidemisch. Auch seinem Berliner Jargon widerstand so leicht kein Zwerchfell. — Als später Shakespeare's »Sommernachtstraum« mit Felix Mendelssohns entzückender Musik auf die Bühne kam, wurde der Weber Zettel eine berühmte Leistung des jungen alten Gern.

Als Kollege war Gern Sohn weniger liebenswürdig und ehrlich, als Gern Vater.

Der alte Gern wurde bald nach meinem Abgange von Berlin — Ende Dezember 1829, als man schon die Vorberei-

tungen zu seinem funfzigjährigen Bühnen-Jubiläum traf, vom Nervenschlage getroffen. So konnte die Feier im Januar 1830 nur eine engbegrenzte sein. Die Kollegen überreichten dem Jubilar sein lebensgroßes Kostüm-Porträt in seiner Meisterrolle als Wasserträger und als Pendant dazu das Bild seines Sohnes als Bader Schelle; der König gewährte ihm die goldene Verdienst-Medaille und sein volles Gehalt als lebenslängliche Pension ... Doch war's dem braven Veteranen nicht vergönnt, diese Gunst noch zu genießen. Schon im März begruben ihn die Kollegen.

Der alte Zelter widmete ihm in einem Briefe an Goethe den herzlichsten und zugleich rühmlichsten Nachruf: »Unser redlicher Baßsänger Gern ist am Tage unseres Requiem (11. März), kurz vor der Aufführung gestorben. Seine Stimme war von der Milde, Kraft und Schönheit eines Gottes. Madame Mara war bezaubert von seinen Tönen. Er war auch ein guter Schauspieler; sein Bruder Lorenzo in »Romeo und Julie«, sein Wasserträger unvergleichlich. — Wenn er an der Liedertafel die Generalbeichte sang und die Absolution sprach, war man der Sünde ledig. Er ist siebzig Jahre alt geworden!«

Noch fast vierzig Jahre durfte Gern Sohn durch frischsprudelnden Humor die Berliner erheitern. Dann zollte auch der »junge Gern«, wie er noch immer von den wenigen Ueberresten der alten treuen Theatergarde genannt wurde, nachdem er gleich seinem Vater sein funfzigjähriges Bühnen-Jubiläum gefeiert hatte, dem unerbittlichen Alter den Tribut.

* * *

Kollege Friedrich Wilhelm Lemm wird der »letzte Klassiker« der Berliner Bühne genannt. Er bildete sich zugleich nach Fleck und nach Iffland. Doch zog sein grübelnder, tüftelnder Sinn ihn mehr zu letzterem Vorbilde hin. Iffland war es auch, der den siebenzehnjährigen wissenschaftlich gebildeten Jüngling, ein Berliner Kind, 1799 in den Chor und in seine

Schule aufnahm. Die vollste Anerkennung erhielt der Prophet in seinem Vaterlande aber erst, als Lemm 1818 in Wien als Don Valeros in Müllners »Schuld«, Antonio im »Tasso«, Abbé de l'Epée, Yngurd, Baron Wiburg und Amtshauptmann von Valberg gastirte — mit so großem Erfolg, daß ihm ein glänzender Engagementsantrag gemacht wurde. Jetzt bot Berlin dem Künstler einen lebenslänglichen Kontrakt und erste Rollen und — siegte. Er spielte in seiner Vaterstadt fortan den Nathan, Burleigh, Wallenstein, Graf Savern, Macbeth, Odoardo — und sogar mit Glück den König Lear, obgleich Ludwig Devrient, der erschütterndste Träger dieser Rolle, noch lebte. In »Richard Löwenherz« war er ein feuriger Bastard, in der »Braut von Messina« ein unübertrefflicher Cajetan, da der Schwerpunkt seines Talents im — Wort lag. Ein Meister der Redekunst wußte Lemm, wie kaum ein Anderer, mit dem Wort zu malen, mit dem Wort ein plastisches Bild zu schaffen, nachdem sein grübelnder Verstand den Charakter der Rolle — wie ein Anatom, Nerv für Nerv secirt hatte. In diesem glühenden Eifer des künstlerischen Ergründens und Durchdringens ging Kollege Lemm sogar so weit — nach meinem damaligen und heutigen Urtheil: zu weit! — daß er jede Rolle, jede Nüance seines Spiels, jede Betonung schriftlich ausarbeitete, wie einen Examen-Aufsatz. Das schmeckte dann auch oft nach der professorlichen Studirstube und das Künstlerische artete aus in Erkünsteltes, während das wahre Genie durch Ursprünglichkeit und Inspiration wirkt — wie Fleck, Friederike Bethmann und Ludwig Devrient so glänzend bewiesen haben.

Wohin dies Künsteln, Grübeln und Tüfteln den eifrigen Lemm führte — dafür nur zwei Beispiele. In der Jungfrau von Orleans spielte er den Talbot mit hoher ritterlicher Würde und Erhabenheit. Als aber die Sterbeszene kam, ging er in seiner Nacheiferung der hochgelobten Natur und Wahrheit so weit, daß das liebe Publikum über seine entsetzlichen Sterbegrimassen und Kinnbackenkrämpfe — lachte. Und als »schwarzer

Ritter« hatte er sich fein ausgetüftelt: daß Talbots Geist, selbst wenn er in sehr irdischer Eisenrüstung steckt und reden und fechten kann, wie ein anderer Sterblicher, doch unmöglich so über die Bühne schreiten darf. So bekam denn Berlin das wunderliche Schauspiel zu sehen, daß dieser schwarze Geist in Ritterrüstung fast mit geschlossenen Füßen auf die Szene hüpfte, da der gute Lemm trotz aller halsbrecherischen Vorstudien das Schweben eines körperlosen Geistes nicht anders auszudrücken vermochte. Man sieht daraus, daß dem wackeren Kollegen bei dem hohen Ernst und Eifer und seiner glühenden Liebe für seine Kunst doch zuweilen etwas fehlte: der feine künstlerische Geschmack. Im »Don Carlos« übertrieb er als König Philipp das Finstere, Unheimliche des Charakters bis zur — Karikatur. Hatte sein grillenhafter Tüftelfleiß sich nicht in solche Extreme und Abnormitäten verrannt, ließ Lemm seinem großen Talent einfach die Zügel schießen — so entzückte der Künstler durch Wärme, Innigkeit, Energie und edelste Naturwahrheit.

Am König Philipp und an seinem eigenen Künstlerehrgeiz ist Lemm gestorben. Schon seit zehn Jahren an einer unheilbaren Krankheit leidend und obgleich ihm am 18. März 1837 von seinem Arzt aufs Strengste untersagt war, die anstrengende Rolle des Königs Philipp im »Don Carlos« zu spielen — trat Lemm dennoch auf: um diese Rolle nicht seinem gefährlichen Nebenbuhler Moriz Rott überlassen zu müssen ... Er hat nie wieder die Bühne seiner Triumphe betreten. Drei Monate später ist er gestorben. Er war ein braver Kamerad.

* * *

Das lustigste, übermüthigste — ja, hin und wieder à la Lumpazivagabundus auch wohl ein wenig leichtsinnig-liderlichste vierblättrige Kleeblatt taucht vor mir auf: Ludwig Rebenstein, Karl Wauer, Wilhelm Stich und Heinrich Blume. Sie waren gleichzeitige Schüler Ifflands und hießen: die Unzertrennlichen. Das weinselige Devrient-Zimmer bei

Lutter und Wegner vereinigte sie täglich um Meister Ludwig und E. T. A. Hoffmann und widerhallte von ihrer Lustigkeit und ihren Liedern und »Juxen« ... bis des Todes Knochenhand ein Blatt nach dem andern abpflückte.

Schon der Knabe Rebenstein und der Jüngling Wauer schlossen — mit einander singend — herzliche Freundschaft. Wauers Vater war ein armer herabgekommener und zuletzt ganz erblindeter Sattlermeister in Berlin, an dessen Tische sieben Kinder und — der Hunger saßen. Des Hauses Ernährer war selber ja nur ein Knabe: der älteste Sohn Karl, geboren 1783. Seine schöne helle Stimme führte ihn in den Kurrende-Chor des Kantors und Organisten an der Sophienstädtischen Kirche, Rebenstein. Singend zog er im schwarzen Mäntelchen und runden Filzhut durch die Straßen Berlins und verdiente so Tag für Tag einige Groschen und zu Weihnachten einen neuen warmen Anzug. Nebenbei machte er Peitschen und die kleinen Geschwister hausirten damit in der Stadt. Bei dem guten Kantor Rebenstein spielte und sang der Kurrendesänger Wauer häufig mit einem schönen lockigen Knaben, dem Sohne seines Lehrers: Ludwig. Als nach Vater Rebenstein der tüchtige Musiker Abelung Kantor und Organist an der Sophienstädtischen Kirche geworden war und die schönen Stimmen und das musikalische Talent von Karl Wauer und Ludwig Rebenstein erkannt hatte, nahm er beide Freunde in seinen besonderen Gesangunterricht.

Wauer wurde singender Sattler, Ludwig Rebenstein Mitglied des Liebhaber-Theaters »Urania« und Chorist an der königlichen Bühne. Ihre Jugendfreundschaft, ihre Sangeslust und Sangeskunst und Geldbedürftigkeit schloß bald einen neuen Bund. Das Männer-Quartett Wauer, Rebenstein und Gebrüder Poppe wurde in Berlin bei Hochzeiten und Begräbnissen, Ständchen und Jubiläen das beliebteste und gesuchteste. Durch Freund Rebenstein wurde Freund Wauer auch dem Theater-Chor zugeführt. In einem Benefiz von Friederike

Bethmann, in der »Nymphe der Donau« (Donau-Weibchen) betrat Karl Wauer 1802 zuerst die Bühne — als namenloser Chorist. Als solcher erhielt er für jede Probe drei und für jede Vorstellung sechs gute Groschen. Einige Thaler und zwei wöchentliche Freitische verdiente er nebenbei als Bassist im Stadtchor. Da seine Schulbildung gänzlich vernachlässigt war, ging der Theater-Chorist Wauer freimüthig zum guten Direktor Bellermann vom Grauen Kloster und bat ihn um freien Unterricht. Mit neunzehn Jahren nahm er in der letzten Klasse des Gymnasiums den letzten Platz ein — unter ganz kleinen Schülern. Nebenbei machte er, da Eltern und Geschwister hungerten, Tag für Tag, bis in die Nacht hinein, — Peitschen auf Peitschen. Es war ein aufreibendes armseliges Leben, das der gute treue Sohn und Bruder auf sich nahm! Der Stadtchorist begann sein saures Tagewerk schon beim Morgengrauen und bei jedem Unwetter, singend in den Straßen und auf den Höfen der schlummernden Glücklichen, die zahlen konnten, sich aus dem Schlaf singen zu lassen. Dann kamen nach einander der Gymnasiast, der Theaterchorist, der Peitschenmacher, der Quartettsänger an die Reihe — und der Peitschenmacher beschloß beim müden Lämpchen das harte Tagewerk. Diese vielseitige Thätigkeit wurde im nächsten Jahre noch vermehrt: Karl Wauer hatte das große Glück, auch noch Chorist der Italienischen Oper zu werden, die jeden Karneval die Berliner entzückte. Und wie glänzend zahlte die — im Verhältniß zur Deutschen Oper: für die Probe sechzehn gute Groschen und für die Vorstellung sogar einen blanken Thaler! Dazu behielt jeder Chorist die hohen warmen wollenen Strümpfe, die er in den beiden Opern der Saison getragen. Welch Reichthum!

Durch die Italienische Oper wurde der berühmte Sänger Franz auf Wauers Stimme aufmerksam und er erbot sich, ihm einige Opern-Partien einzustudiren, wenn der junge Bassist dafür jeden Morgen mit ihm zwei Stunden — Skala und Sol-

feggien ſingen wolle. Mit welchem Jubel unſer Peitſchenmacher dieſen ſeltſamen Kontrakt einging! Mit welcher Luſt er zunächſt den Maſſeru im »Unterbrochenen Opferfeſt« einſtudirte!

In dieſem Jahre — 1803 — debütirte auch der junge Tenoriſt Rebenſtein in einer Solopartie — als André in »Fanchon« und wurde mit jährlich — 78 Thalern engagirt. Seine ſchöne Tenorſtimme fand allgemein Beifall — aber ſein hölzernes unbeholfenes Spiel ward — — ausgelacht. Ja, nach einigen neuen Verſuchen ſtand das Urtheil des Publikums, der Kollegen und Regiſſeure einſtimmig feſt: Völlig talentlos und unbrauchbar für die Bühne! Laufen laſſen! — Nicht viel beſſer erging es Karl Wauer, als er in der Oper »Die Uniform« ſeine erſte kleine Solopartie ſang und als ſtockſteifer Reitersmann auf der Bühne herum ſtand. — Nur Meiſter Iffland ſchüttelte ſanft ſein kluges Haupt und lächelte fein: »Es ſind freilich Klötze — aber von kerngeſundem edlen Holze. Wollen verſuchen, ob ſich nicht ein Paar echte rechte Komödianten aus ihnen herausſchnitzen laſſen!« — Und er nahm die jungen Sänger Rebenſtein und Wauer unter ſeine Schüler auf, aus denen ja faſt die ganze damalige Berliner Bühne beſtand, und ſchnitzelte ſo eifrig und kundig an den jungen Menſchenklötzen herum — bis nach und nach zwei glänzende — jeder in ſeiner Art — vollendete Meiſterkünſtler vor die Berliner traten.

Aber noch Jahre lang mußte Wauer, obgleich er ſchon mehrere Solopartien, wie den Sylphen in Himmels gleichnamiger Oper geſungen, jeden Morgen mit dem Stadtchor ſingend die Straßen Berlins durchziehen und Tag und Nacht ſeine Peitſchen flechten, denn er ſtand immer noch auf dem mageren Choriſten-Etat mit drei Guten für eine Probe und ſechs Guten für eine Vorſtellung, wenn der gute Iffland ihm auch hin und wieder eine kleine Gratifikation zufließen ließ und Klavierſtunden und ein Inſtrument für ihn bezahlte.

Endlich kam ihm eine gütige Fee zu Hülfe: mit einer totalen Heiſerkeit! Cherubini's Oper »Faniska« war zum 2. Fe-

bruar 1807 als Benefiz für die erste glänzende Sängerin, Madame Schick, angesetzt und vortrefflich einstudirt — als sich der Bassist Ambrosch, welcher den Oransky, eine hervorragende Gesang- und Spielpartie, geben sollte, krank melden ließ. In ihrer Noth — denn damals waren die »rothen Zettel« noch nicht so an der Tagesordnung der Berliner Oper, wie heute, obgleich sich das Sängerpersonal inzwischen wenigstens verdoppelt hat — fragten der Kapellmeister Anselm Weber und Direktor Iffland den jungen Wauer: ob er sich getraue, den Oransky in drei Tagen einzustudiren und zu spielen! Und er getraute es sich und studirte die ganze Nacht . . . Aber dann rief der Stadtchor, denn es war die fette Rekordirzeit, in der die armen Sänger acht Tage lang sieben Stunden täglich durch die ganze Stadt sangen und freiwillige Gaben einsammelten, wie heute noch an manchen Orten die Waisenknaben. Dabei war es triefendes Thauwetter und als Wauer, der überdies noch bei zwei Leichenbegängnissen hatte singen müssen, abends nach Hause kam und die Partie des Oransky wieder vornahm, war er bis auf die Haut durchnäßt . . . und am andern Morgen so heiser, daß er fast nicht sprechen konnte. Kaum hatte Iffland die Ursache dieser Heiserkeit erfahren, so engagirte er den überglücklichen Wauer mit wöchentlich drei Thalern, unter der Bedingung: daß er sogleich den stimmruinirenden Stadtchor verlasse! — Noch oft sagte der gute Kollege, wenn er von Iffland und jener Stunde erzählte, tief gerührt: »Das war der glücklichste Tag und der frohste Moment meines Lebens! Ich hätte mich auf dem Markte hinstellen und in alle vier Winde hinausrufen mögen: »Ich bin engagirt als Sänger und Schauspieler!« Und das Lob und den Ruhm Ifflands hat Wauer sein Leben lang gesungen . . . besonders unter der Direktion des Herrn von Küstner, der es verstanden, der Berliner Bühne den letzten Blütenstaub einer reichen verwehten Frühlingszeit abzustreifen.

In Wauers Tagebuch vom 2. Februar 1807, an dem sein Name als Oransky zum ersten Mal auf dem Theaterzettel

stand — nicht fest Engagirte wurden nie genannt — heißt es wörtlich: »Meine Heiserkeit legte sich bald. Franz studirte mir die Singpartie, Iffland die Sprechrolle ein. So ausgerüstet erwartete ich den großen Tag, oder vielmehr Abend mit einer unbesiegbaren Angst. Je näher die Zeit heranrückte, desto größer und betäubender wurde die Angst und als ich nun angekleidet war und die Szene kam, wo ich hinaustreten mußte, wurden mir die Thüren geöffnet, der Chordirektor Leibel schob mich hinaus und gab mir noch ein paar Trostesworte mit auf den Weg. — Da stand ich nun vor dem hell erleuchteten und vom Publikum überfüllten Hause — aber von dem Allen sah ich Nichts, denn es war Alles schwarz um mich her. — Glücklicher Weise war Franz auf der Szene, an den — als den Staroſten Zamosky — ich meinen Gesang: »Dein Befehl ist genau vollzogen!« zu richten hatte, und der, als er meine Stimme zittern hörte, auf mich zukam, meine Hand ergriff und mir zuflüsterte: »Courage! Courage Wauer!« — Dadurch wirklich ermuthigt, schwand nach und nach der schwarze Schleier vor meinen Augen und ich konnte um mich sehen. Das Publikum belohnte mich den Abend hindurch mit vielem Beifall. Franz und Weber waren außerordentlich mit mir zufrieden und selbst der Herr Direktor Iffland lobte mich nach der Vorstellung und schüttelte mir die Hand, worüber ich mich mehr freute, als über das Andere Alles zusammengenommen.«

Iffland sah es übrigens gar nicht ungern, wenn junge Anfänger mit Zagen und Zittern die Bretter betraten. Er pflegte zu sagen: »Nur Talentlose haben keine Angst, kein Lampenfieber! Als ich dem großen alten Eckhof zum ersten Mal gegenüberstand, hatte ich keine Worte, nur Thränen!«

Die nächsten beiden Jahre brachten unserem lustigen Kleeblatt das dritte und vierte Blatt: 1807 wurde der junge elegante und damals noch bildschöne Wilhelm Stich, auch ein Schüler Ifflands, mit 182 Thalern Jahresgage für jugendliche Liebhaber, Bonvivants und Chevaliers engagirt. Sein

Talent entwickelte sich besonders für letztere beide Chargen. Leider fehlte ihm eine wohltönende Stimme und seine jugendfrische Schönheit ging in einem überlustigen Leben nur zu bald verloren.

Dann lief eines Tags das unerhörte aufregende Gerücht durch das Konversationszimmer der königlichen Bühne: ein Neuling — ein früherer Fähnrich, der noch nicht einmal die Feuerprobe als Chorist bestanden und nur auf dem Liebhabertheater »Urania« gespielt hat, wird nächstens als Sänger auftreten — und zwar in einer großen Partie: als Masseru im »Unterbrochenen Opferfest« ... Als Masseru! Welch einen Stich dies unserem Wauer durch's Herz gab! Hatte er doch selber schon fünf Jahre lang mit Lust und Fleiß diese geliebte Rolle studirt und von Jahr zu Jahr sehnsüchtig gehofft, in ihr auftreten zu dürfen ... und nun kam dieser Neuling — dieser Fähnrich a. D. — dieser »hergelaufene dumme Junge«, der noch nicht einmal einen Brief oder Stuhl auf die königliche Bühne getragen, noch keinen Vers im Chor mitgesungen hatte, um ihm den göttlichen Masseru vor der Nase wegzuschnappen ... O, wie der junge heißblütige Wauer diesen Eindringling, — diesen Wieheißterdoch? — haßte! — Er heißt: Heinrich Blume! Richtiger: Blum, denn er war ein Bruder des Kapellmeisters Karl Blum.

Und dann stand Wauer dem Verhaßten zum ersten Mal in der Probe zum Masseru gegenüber — und sein ehrliches Auge sagte ihm: Er ist tausend Mal schöner, als Du — er ist schön, gewandt, vornehm, elegant, liebenswürdig, wie ein junger Gott — er ist Dir als gesellschaftlicher Mensch himmelweit überlegen ... Ach, wenn er nur nicht den Masseru sänge — oder wenn er doch wenigstens als Masseru glänzend durchfiele! Ja, dann würdest Du diesen liebenswürdigen jungen Mann von Herzen lieb gewinnen können, aber so — ja, so mußt Du ihn grimmig hassen! hassen!

Und dieser Haß sprudelte ihm das grimmige Wort über die Lippen: »Sie wollen den Masseru singen? Das sind Sie

ja gar nicht im Stande! Dazu gehört jahrelange Uebung auf den Brettern, ein jahrelanges Studium der Rolle — ich habe den Mafferu fünf Jahre lang studirt — und Stimme, Herr, Stimme!«

Der Neuling erröthete — und lächelte seltsam. Dann begann die Probe . . . und jetzt mußte Wauer erröthen: Heinrich Blume sang und spielte vortrefflich. Als aber am Abend das volle Haus den jungen schönen Mafferu und seine herrliche Baritonstimme mit rauschendem Beifall überschüttete und schon die Rede davon war: Heinrich Blume werde fest engagirt werden und die Rolle behalten! — da sagte Wauer, im Auge zornfunkelnde Thränen, zu seinem Freunde Ludwig Rebenstein: »Ich muß ihn umbringen — oder mich selber! Denn so werde ich den Mafferu nie spielen und singen können. Ach, wenn er nur nicht so liebenswürdig wäre!«

Aber Karl Wauer brachte weder den neuen Nebenbuhler um, noch sich selber. Er schloß mit Heinrich Blume bald die herzlichste Freundschaft — und die dauerte bis an den Tod. Volle zweiundzwanzig Jahre hindurch haben Heinrich Blume und Karl Wauer mit einander auf der Berliner Bühne den Don Juan und den Leporello gesungen und gespielt — und ein so lustiges luftiges Herr- und Dienerpaar, das sich so mit einander eingelebt und eingespielt und eingesungen hatte, hat Berlin — hat die Welt nie wieder gesehen.

So war das vierblättrige Kleeblatt der Freundschaft voll. Später schlossen sich dem Bunde noch lustig an: Ifflands Pathe, Pflegesohn und Lieblingsschüler, Friedrich Wilhelm Maurer, ein talentvoller Philipp in »Johanna von Montfaucon« und ein idealer Mortimer und Don Carlos — und der unwiderstehliche trockene Humorist Ferdinand Rüthling, ein zwerchfellerschütternder Till, Krispin und Kalinski. Iffland hat mit dieser brausenden übermüthigen Jugend als ihr Lehrer und Meister oft seine liebe Noth gehabt — aber auch an ihr seine herzliche stolze Freude. Und er war ein strenger Lehrer und Meister. In allen

großen Opern und Schauſtücken, in denen ſie keine Rolle hatten, mußten dieſe jungen Talente, mochten ſie auch ſchon in großen Solopartien aufgetreten ſein, als »Chor« oder als »Volk« mitwirken, ſelbſt vom Briefboten und Anmeldedienſt entband er ſie nicht.

Und wie brachte er ihnen Theaterdisziplin bei! Als Wauer einſt die koſtenloſe Mode des Henri quatre mitmachen wollte und mit einem jungen Sprößling und einer neu einzuſtudirenden Rolle zu dem Meiſter ins Zimmer trat, ſah dieſer nur unverwandt auf die unglückliche Schonung — dann gab er Wauer kopfſchüttelnd die Rolle zurück und ſagte nur: »Kommen Sie morgen wieder!« — Am andern Tage war Wauer natürlich blank und glatt raſirt. Iffland fuhr ſich mit dem Finger über Kinn und Lippe und lächelte: »Was wollten Sie eigentlich damit ſagen?«

Nachdem Rebenſtein mehrere Jahre hindurch als Tenoriſt gewirkt und mit Glück den Joſeph, Oreſt, Jacob Friburg, Biscroma und Papageno geſungen hatte, verlor er in einer Krankheit ſeine Stimme. Das war aber für ihn und die Bühne eher ein Gewinn, als ein Verluſt. Seine ſchöne einnehmende Perſönlichkeit und weiche innige Stimme, ſein reiches Gemüth und poetiſcher Sinn wieſen ſein großes ſchauſpieleriſches Talent grade auf romantiſche und ideale Liebhaberrollen hin, wie Max Piccolomini, Don Carlos, Mortimer, Romeo — ſpäter Egmont, Graf Wetter von Strahl und Taſſo. Von ſeiner Vielſeitigkeit zeugt, daß er 1822 in Hoguets neuem Ballet »Aline« — dem erſten, das nicht von griechiſchen und römiſchen Göttern und verzwickten Allegorien ſtrotzte, den Saint Phar agirte.

Auch Wauer wurde von Iffland neben der Oper ſchon früh fürs Schauſpiel verwendet. Als der Meiſter ihm im »Tell« den Werner Stauffacher zuertheilte, meinte er in ſeiner Beſcheidenheit und Angſt: er ſei dieſer großen ſchweren Rolle noch nicht gewachſen. Da klopfte Iffland ihm freundlich

auf die Schulter und lächelte: »Junger Mann! Wenn ich Ihnen eine Rolle anvertraue, so können Sie überzeugt sein, daß Sie derselben auch gewachsen sind — wenn Sie, wie ich stets voraussetze, mit Ernst und gutem Willen an ihre Aufgabe gehen!« Und es glückte überraschend. Nach der Vorstellung drückte der Meister dem Schüler herzhaft die Hand und sagte: »Nun, was habe ich Ihnen gesagt? Muth, junger Mann! Fleiß und Begeisterung für die Kunst und aufmerksame Beobachtung guter Vorbilder, wozu Sie hier volle Gelegenheit haben, — dann werden Sie einmal etwas Tüchtiges leisten. Sie haben es« — auf das Herz deutend — »hier. Und was aus dem Herzen kommt, das bringt auch in die Herzen!« — Und als Iffland gegangen, hielt der glückliche Wauer drei blanke Friedrichsdors in der Hand. — Der Werner Stauffacher ist seine Lieblingsrolle geblieben — und nach seinem eigenen Urtheil: seine beste. Aber auch Werner Stauffacher mußte noch Peitschen machen, um mit den Seinen nicht zu hungern. Erst, als Iffland 1810 Wauers Gage freiwillig auf 520 Thlr. erhöht hatte, machte der Schauspieler und Sänger dem Sattler völlig den Garaus.

Aber aus der Noth und den Schulden ist der gute Wauer sein Leben lang nicht herausgekommen, — selbst als er 3000 Thlr. Gage hatte. Er, der in seiner armen Jugend für wenige Groschen gesungen und gesattlert hatte, dem noch mit siebenundzwanzig Jahren eine Gratifikation von drei Friedrichsdor ein beglückender Schatz war — er blieb in Geldsachen stets ein unmündig Kind. Hatte er Geld, so gab er es mit vollen Händen aus, und nicht nur für sich und die Seinen; in seiner Gutmüthigkeit und seinem — Leichtsinn oft an Wildfremde, Unwürdige, die ihm mit Undank lohnten. Hatte er kein Geld — so machte er die leichtsinnigsten und drückendsten Schulden. Wie oft hat Iffland ihn durch Vorschüsse, wie oft Friedrich Wilhelm III. ihn durch Geschenke und Benefize von seinen Gläubigern befreit! Aber im Handumdrehen war er wieder in

den Händen der schlimmsten Wucherer — und dann wußte er sich vor diesen nicht anders zu retten, als daß er niemals — zu Hause war. Das brachte ihn mit seinen Pflichten als Schauspieler oft in die unerfreulichsten Konflikte. So schreibt Iffland, der alles Unangenehm-Geschäftliche stets schriftlich abmachte, am 1. Mai 1812 an Wauer:

»Es ist Ihnen Probe von Rochus angesagt. Sie sind willkürlich weggeblieben, es muß nun des Fremden halber morgen Quartettprobe sein. Sie verfallen, wie es sich versteht, in die gesetzliche Geldstrafe. Da Sie aber fast nie zu Hause sind, da Sie sich merklich vernachlässigen und man deshalb mit Ihnen nicht wohl in einen Weg der Ordnung kommen kann: so zwingen Sie mich, zu fragen, ob Ihnen die hiesigen Verhältnisse nicht mehr anständig? In diesem Falle thun Sie besser, es mit Gradheit zu erklären.«

Und schon im nächsten Monat wiederholt Iffland seine Mahnung und Warnung:

»Es sind gestern wieder einige nöthige Rollen und Probeansagungen bei Ihnen abgegeben. Da Sie aber niemals zu Hause sind, noch Nachrichten hinterlassen, weiß man nie, woran man mit Ihnen ist. Sie werden selbst einsehen, daß Sie darin eine Aenderung treffen müssen, denn was sollte werden, wenn eine einfallende Krankheit Ihre Gegenwart plötzlich nöthig machen würde? Um Ihrer selbst willen eilen Sie zu einem Vergleich mit Ihren Gläubigern, den man Ihnen durch Unterhandlung erleichtern will. Es wird Ihnen einst leid thun, dies versäumt zu haben.«

Es hat dem guten Wauer sicher noch oft leid gethan, dies und so manches Andere versäumt zu haben. Aber ohne angebundene Bären und drängende Gläubiger ist er wohl kaum vier Wochen geblieben, so lange er Schauspieler war. Doch wußte er Meister Ifflands väterliche Strafpredigten mit dankbarem Herzen zu würdigen — und aufrichtige Thränen hat er ihm nachgeweint. Ueber Ifflands Sterben schrieb noch der Greis

Wauer: »Bis zu seinem Tode genossen wir jungen Leute seinen ganz vortrefflichen Unterricht und noch am 18. September — (am 22. September 1814 starb Iffland) — als er schon so krank war, daß er das Zimmer nicht mehr verlassen durfte, hielt er mit uns jungen Leuten in seinem Hause eine Probe von den Räubern, wozu er uns die Rollen schon früher, als er noch gesund war, einstudirt hatte. Maurer: Karl, — Blume: Hermann, — Stich: Kosinsky, — Wauer: Roller. — Er war schon so schwach, daß er den großen Stuhl, in dem er in Decken gehüllt saß, nicht mehr verlassen konnte. — Ich werde diese Probe nie vergessen. Es war das letzte Mal, daß ich meinen Lehrer und Vater lebend sah!«

Mit Ifflands Tode enden die Lehrjahre unseres lustigen vierblättrigen Kleeblatts. Als ich Mitglied der königlichen Bühne wurde, standen Rebenstein, Wauer und Blume als Meister da — in vielen Rollen als einzige, unerreichte, und es beglückt mich noch heute, daß ich mit ihnen spielen durfte. Stich siechte schon dem Grabe zu, so daß ich ihm nur selten auf der Bühne näher trat. Wir werden ihm später wieder begegnen — als Gatten von Auguste Düring-Stich.

Welch ein idealer Egmont war Ludwig Rebenstein, voll heldenhaftem Anstand, hinreißender Schöne und berückender Herzenswärme. Dabei ein Meister in der Plastik, auch noch eine Frucht der Ifflandschen Lehrjahre. Iffland hatte ihm den Pygmalion einstudirt — und so, daß dieser Pygmalion jedem Bildhauer als edelstes Modell dienen konnte. Und ich habe als Käthchen von Heilbronn nie einen ritterlich stattlicheren Wetter von Strahl neben mir gehabt, dem man mit Auge und Ohr gern glaubte, daß Käthchen ihm in Liebe blind und willenlos folgen mußte. Selbst seine erkünstelte Rauhheit war durch einen unbeschreiblichen Hauch liebenswürdigen Humors gemildert und glaubhaft wahr gemacht. Wir werden dem edlen Künstler und guten Kollegen im Laufe meiner Erinnerungen noch wiederholt begegnen.

Und einen herzigeren Knappen Gottschalk konnte Käthchen auch nimmer finden, als den guten dicken derben — ja plumpen, aber kreuzbraven Vater Wauer. In solchen kernigen Naturkindern, wie Bauern, Matrosen, Korporale, Hausknechte, Knappen — da war das Naturkind Wauer Meister. Solche Rollen spielte er nicht — er lebte sie. Sein herzliches Lachen, seine ergötzliche Drolligkeit wirkten nicht weniger ansteckend — als seine tiefe Rührung, sein erschütterndes Schluchzen. Unvergleichlich war er als Lerse in »Götz von Berlichingen«, Vater Miller in »Kabale und Liebe«, Gärtner Valentin in »Waise und Mörder«, Amias Paulet in »Maria Stuart«, Paul Werner in »Minna von Barnhelm«, Werner Stauffacher im »Tell«. Sein großer Monolog auf dem Rütli, unterstützt durch das kraft- und klangvollste Organ, war eine Meisterrede, er selber durch und durch, ganz und voll ein kerniger Sohn der freien Schweizer Berge. Wenn man seine mächtige Gestalt so auf dem Rütli sah und seine erschütternde Stimme so begeistert Freiheit predigen hörte — dann glaubte man auch an seinen sprüchwörtlich gewordenen Franzosen-Haß und an die derbe Lektion, die er einst während der französischen Okkupation sieben übermüthigen Franzmännern gegeben hatte.

Das lustige vierblättrige Kleeblatt saß damals, wie nicht grade selten, in einer Weinstube, als sieben französische Offiziere an dem nächsten Tische Platz nahmen und sogleich anfingen, in schamlosester Weise über den König und die Königin Luise zu skandaliren — à la Kaiser Napoleon. Das konnten die Freunde unmöglich schweigend mit anhören. Rebenstein, Blume, Stich verwiesen den Franzmännern derb und immer derber das Unwürdige ihrer Reden. Nur Wauer mußte still sein, denn er hatte in seiner dürftigen Jugend nicht gelernt, seine ehrliche deutsche Zunge französisch zu schulen. Um so gewaltiger kochte und schäumte es in ihm, als er erfuhr, was die Franzosen gesagt. Und als es von Worten zu Thaten kommen wollte, als die sieben Franzosen ihre Degen zogen und auf

die unbewaffneten vier Berliner eindrangen — da war Wauer ganz an seinem Platz. Im Nu stand seine Hünengestalt in ihrer vollen Größe und Breite mitten im Zimmer — mit einem Ruck hatte er den mächtigen Eichentisch bei den Füßen gepackt und Flaschen und Gläser gegen die andringenden Feinde geschleudert — bald lagen zwei Franzosen wie Fliegen niedergeklappt am Boden ... und die übrigen fünf Tapferen konzentrirten sich flugs rückwärts durch die Thür.

Das war derselbe derbe Wauer, der ein ander Mal in großer Gesellschaft, als er auf vieles Bitten in seiner einfach herzlichen Weise ein Lied sang, mitten im Vortrage abbrach und laut erklärte: »Ich werde nicht weiter singen, bis die lebhafte Konversation zu Ende ist. Ich singe hier nicht für mich, sondern für die geehrten Anwesenden!«

Solche — Kühnheit eines jungen Komödianten war im damaligen Berlin unerhört, aber sie wirkte wohlthätig, auch für spätere Zeiten.

Seiner Hünengestalt und Kraft dankte Wauer auch seine Rettung aus grausiger Gefahr. Es war am 29. Juli 1817, als im Schauspielhause die Probe von Schillers »Räubern« abgehalten wurde. Paulmann vom Theater in Riga sollte als Franz Moor gastiren, Wauer den Roller spielen. Mittags 12 Uhr klingelte Regisseur Unzelmann, die Probe vom fünften Akt begann. Doch kaum hatte Ferdinand Rüthling, der den Daniel spielte, die Worte gesprochen: »Eilt, helft, rettet, gnädiger Herr, das ganze Schloß steht in Brand!« — da fiel durch die Oeffnung des Kronleuchters ein großer Feuerfunken in's Parterre hinab ... und sogleich ging der helle Angstruf durch das Haus: »Feuer! Feuer!« ... Und schon stand der große Vorhang im Proscenio in vollen Flammen. Alles lief und rief durch einander. Nur der alte Unzelmann behielt seine volle Geistesgegenwart und sagte: »Ruhig, Kinder, den Kopf nicht verloren und nicht zu laut. Vielleicht können wir allein noch das Feuer löschen!« — Aber daran war nicht zu denken.

Man versuchte nun die kostbarsten Stücke der Garderobe und Bibliothek zu retten — aber der heiße erstickende Rauch füllte schon alle Räume. Wauer, gefolgt von dem jungen Schauspieler Karlsberg, der erst vor 14 Tagen engagirt war und die Räumlichkeiten noch nicht kannte, stürzt die Treppen hinab zum Ausgange. Aber die Thür ist verschlossen und so fest, daß sie selbst den Fäusten und Fußtritten eines Wauer widersteht. Sie eilen wieder die Treppe hinauf in den heißen Rauch hinein — wieder hält eine Thür sie auf — jetzt gelingt es Wauer mit der Kraft der Verzweiflung sie zu sprengen — fast erstickt, fällt er die Treppe hinab. Er ist gerettet. Aber der unglückliche Karlsberg folgt ihm nicht. Er ist in seiner Angst weitergeeilt . . . Erst nach mehreren Tagen findet man seine verkohlten Ueberreste in einem fernen unteren Gange unter den rauchenden Trümmern des einst so glänzenden Schauspielhauses.

Noch eine eigenthümliche schauspielerische Spezialität Wauers darf ich nicht unerwähnt lassen: er war der Darsteller par excellence aller — Betrunkenen! Er spielte sie: von der ersten heiter-rosigen Wein- und Champagnerlaune an bis zum taumelnden Uebermuth . . . und bis zur sinnlos stierenden Fuselstumpfheit mit gleicher Naturwahrheit und nie übertreibend oder gar Ekel erregend. Er wurde nie müde, seine Studien hierzu nach dem Leben zu machen: in der Devrient-Ecke bei Lutter und Wegner, wo unser lustiges Kleeblatt täglich und — nächtlich zu finden war, oder in dem ersten besten Boudikerkeller. Traf er auf der Straße einen unseligen Seligen, der »in schwankender Zeit auf schwankenden Füßen daherschwankt«, so konnte Wauer Proben, das daheim wartende Mittagbrod — Alles vergessen und seinem Studien-Subjekt stundenlang auf Schritt und Tritt nachfolgen. Ja, beim Studiren fiel er dann nicht selten gleich ins Agiren, auch das Taumeln, Stehenbleiben, Anlehnen, Lallen seines Modells getreulich kopirend,

daß die Berliner Schusterjungen statt eines — gleich zwei »Angerissene« zu bejubeln und zu verhöhnen glaubten — bis ein Kundiger plötzlich ausrief: »Dumme Jungens, das ist ja Vater Wauer, der hier Probe taumelt!« — Diese Spezialität hatte Wauer von Meister Iffland geerbt, der auch — im Leben der Nüchternste — auf der Bühne ein berühmter Taumeler war.

Dabei war der alte Wauer eine Seele von einem Kollegen: aufrichtig, treu und hülfreich, meist über seine Kräfte.

Als sein theurer Jugendfreund Ludwig Rebenstein während der Cholerazeit am 22. Oktober 1832 in der Blüte seines Lebens und seiner Kunst plötzlich am Lungenschlage gestorben und eine kranke Frau und vier kleine Kinder und eine fünfundsiebenzigjährige Mutter hülflos zurückgelassen hatte, sorgte Wauer aufs Rührendste für die Familie und nahm die alte Frau wie eine eigene Mutter in sein Haus und an seinen Tisch — bis an ihren Tod.

Gleich dem gastfreien schwäbischen Pfarrhause, das uns Ottilie Wilbermuth so prächtig beschreibt, in das alle Welt zum Besuch kommt und dort Hochzeit und Kindtaufe hält und wohl gar stirbt, — wurde auch Vater Wauers gastliches Haus nie leer von solchen Einquartierungen, oft Wildfremder. Ihre Bedürftigkeit genügte als Empfehlungsbrief.

Hier nur ein solches Beispiel. Im Winter 1839 kam der frühere württembergische Rittmeister August von Zieten, der ein bewegtes Leben hinter sich hatte, Gatte einer königlichen Prinzessin und dann unter dem Namen Liberati Schauspieler gewesen war, nach Berlin zu Wauer: mit der Bitte, ihm acht Tage lang Herberge zu geben. Er habe längere Zeit mit Wauers Bruder, Schauspieler in Strelitz, in demselben Hause gewohnt und eine Wasser-Hebe-Maschine erfunden, die er in Berlin verwerthen wolle ... Und Wauer öffnete dem armen Kollegen nicht nur sein Haus, auch seine eigene schwindsüchtige Börse. Der Erfinder der Wasser-Hebe-Maschine blieb — volle achtzehn Mo-

nate Gast des Wauerschen Hauses und ließ auch Frau und Sohn dahin nachkommen. Zuletzt, als das ganze Unternehmen durch das Platzen der eingefrornen Röhren scheiterte, erschoß sich der verzweifelnde Zieten, nachdem er auch seine Gattin zu tödten versucht hatte — und der gute Wauer, der für seinen Gast noch obenein Bürgschaft geleistet hatte, war um 800 Thlr. ärmer.

In ein neues Gewirr von Schulden kam Wauer in meinen Berliner Tagen, als er sich in Moabit eine Villa baute. Jetzt wurde er die Exekutoren nie wieder los, die ihn sogar in die Theater-Proben und Vorstellungen verfolgten und dort bewachten. Selbst verschiedene königliche Benefize und Vorschüsse vermochten ihn nicht dauernd vor Wucherern und Exekutoren zu retten. War heute ein Loch gestopft, so wurde morgen ein neues aufgerissen. Aber all' diese Nöthe und Wirren trug Wauer mit seltener Ruhe. Er konnte in dem ihm eigenen behaglichen Humor gegen uns sogar darüber scherzen.

Und die Jahre kamen und gingen. Stich war schon 1825 gestorben, auch Rebenstein sank ins Grab und Freund Ludwig Devrient folgte ihm noch in demselben Jahre. Von dem einst so übermüthig-lustigen vierblättrigen Kleeblatt blieben nur zwei alternde Blätter übrig. Daß aber Heinrich Blume und Karl Wauer sich ihren frischen Humor bewahrten, beweis't folgende kleine Scene. Beide hatten in der anmuthigen kleinen Oper: »Die schöne Müllerin« von Paesiello — Blume als Notar, Wauer als Amtsverwalter Knoll — zum Entzücken gespielt und gesungen, dann folgte das Ballet: »Die Maskerade« mit Fanny und Therese Elsler. Plötzlich brauf'te ein Jubelsturm durch das Haus. Man hatte unter den bunten Masken den dicken vierschrötigen Wauer als — »Hymen« und den großen stattlichen Blume als — »Amor« entdeckt, aber beide trugen noch die mächtigen Allongeperrücken aus der »schönen Müllerin« und aus der Zeit Louis quatorze. Diese überkomische Gruppe machte in Berlin so großes Aufsehen, daß sie in Farben und in Porzellan verewigt wurde. Die reizenden drolligen Nippes-Figür-

chen, das Geschenk irgend eines Dresdener Verehrers, haben lange unter meinem Spiegel gestanden — bis auch sie dem Zahn der Zeit und dem Staubtuche in flüchtiger Zofenhand zum Opfer fielen.

Fünfundzwanzig Jahre hatte Heinrich Blume den Don Juan gesungen — und zweiundzwanzig Jahre neben ihm Karl Wauer den Leporello. Berlin konnte sich das lustige Paar gar nicht ohne einander denken. Auch beide Künstler waren in diesen Rollen so in- und aneinander gewachsen, daß sie sich das Wort gaben, sie nur gemeinschaftlich abzutreten. Sie waren schon unglücklich, wenn ein Gast in einer dieser Rollen auftrat. So heißt es in Wauers Tagebuch: »Es ist mir, wenn ich so einen ledernen Don Juan neben mir habe, als ob ich heiser sei oder meine Partie nicht gelernt hätte, so unglücklich und unsicher komme ich mir dann vor. Und ledern, sehr ledern sind sie Alle, die ihn bis jetzt statt Blume gesungen haben. Wenn doch auch immer gleich Einer als Leporello gastiren wollte!«

So baten denn Herr und Diener gemeinschaftlich um Abnahme ihrer Rollen. Der König bestimmte ihren letzten Don Juan-Abend zu ihrem Benefiz. Es war ein herzlicher — wehmüthiger Abschied zwischen dem dankbaren Publikum und den gerührten Künstlern, als am 20. März 1839 Heinrich Blume den Don Juan zum 101 — Karl Wauer den Leporello zum 99 und zum letzten Mal spielten und sangen, wie beide Rollen im Ensemble schwerlich weder vorher noch nachher gespielt und gesungen sind.

Noch ein Mal traten Beide wenigstens in einer Scene aus dem Don Juan vor die Berliner — es war am 26. Oktober 1847 und Heinrich Blume's Abschiedsbenefiz. Der glänzende Don Juan, Mafferu, Cinna, Telasko, Figaro, Bartolo, Dulcamara, van Bett, Marquis im »Postillon«, Bazano in den »Krondiamanten«, der sich in den letzten Jahren auch mit Glück dem rezitirenden Schauspiel in allen Fächern zugewandt hatte, wollte seinen Lebensabend in dem freundlichen Görlitz beschließen.

Dem guten Wauer war kein so friedliches Ausruhen von seiner langen verdienstvollen Bühnenthätigkeit beschieden, noch weniger ein so ungetrübtes Scheiden von der Bühne. Der neue Intendant, Herr von Küstner, hat dem würdigen Veteranen viel Kränkungen zugefügt und ihm nach und nach seine liebsten und besten Rollen abgenommen, so den Paul Werner in »Minna von Barnhelm« und den Arkas in Goethe's »Iphigenie« — eine Rolle, die er seit 1816, unter den Intendanzen der Grafen Brühl und Redern mit Erfolg gespielt hatte — und zwar mit der harten Begründung: daß die Iphigenie 1849 zu Goethe's hundertjährigem Geburtstage nur »mit den besten Kräften besetzt werden solle!« Ja, das thut einem alten stolzen ehrenhaften Künstlerherzen bitterweh! Und doch konnte Wauer nicht sofort tiefgekränkt der undankbaren Bühne den Rücken wenden — seiner unglückseligen Schulden wegen! Wie Recht hatte Iffland mit seinen väterlichen Mahnungen und Warnungen!

Erst im Herbst 1850 — ein Jahr vor seinem fünfzigjährigen Bühnenjubiläum — nahm Wauer tiefverstimmt seinen Abschied. Der König bewilligte ihm, — der nicht weniger als 6693 Mal in 601 verschiedenen Rollen aufgetreten war und »nie eine Rolle verdorben hatte« — eine lebenslängliche Pension von 1500 Thalern und ein Abschiedsbenefiz. Er wählte das »Käthchen von Heilbronn« und spielte den Gottschalk zum 101 Mal. Mit welchen Gefühlen! Unser ehemaliger Kollege Louis Schneider hatte der Rolle des Gottschalk einige ergreifende Abschiedsworte hinzugefügt ... Und der alte Wauer war nicht der Einzige in dem großen überfüllten Opernhause, dem die hellen Thränen über die Wangen rannen, als Käthchen — Frau Stich-Hoppé — ihm den wohlverdienten Lorbeerkranz aufs graue Haupt setzte. Freund Blume sang dem Freunde von Görlitz aus zu diesem Ehrentage ein launiges »Heldengedicht in vielen Versen«:

»Wenn nun Dein Freund Dir heut Dein Leben schildert,
So stellt er erst den Junggesellen dar —
Deß Hausstand leider etwas sehr verwildert,
Der wohnungslos nie wo zu finden war.
Daß Iffland Dir in sehr gewählten Zeilen
Die Bitte schrieb: gefälligst mögest Du
Ihm Deine Wohnung endlich mal mittheilen,
Und wo Du legst Dein edles Herz zur Ruh'.

Denkst Du daran, wie oft Dich Geldnoth quälte,
Doch der Prozesse hattest Du sehr viel,
Die alle Du verlorst — doch nimmer fehlte
Dir glüh'nder Eifer nach dem Künstlerziel.
Es mußte Gram und aller Aerger weichen,
Stets hast Du würdig Deiner Kunst gezollt,
Nur Wen'ge werden Dich darin erreichen,
Dir war es immer klar, was Du gewollt! — «

Heinrich Blume kehrte noch ein Mal zur Berliner Bühne zurück, als Herr von Hülsen deren Intendant geworden war und den alten Praktikus als Opern-Regisseur berief. In Berlin ist der berühmte Don Juan 1856 gestorben und begraben. Das gab dem alten Wauer, der seit drei Jahren still und fast erblindet in Freienwalde lebte, den letzten Stoß. Jetzt war von dem einst so übermüthig lustigen vierblättrigen Freundes- und Künstlerkleeblatt nur noch ein einziges müdes Blatt übrig. Man hörte ihn nie über seinen Schmerz sprechen. Aber sein Auge weinte. Und er sprach jetzt oft von seinem Tode. Der ließ nicht lange auf sich warten. Doch selbst seine letzten Lebenstage wurden noch durch den Fluch seines Lebens verbittert: — Schulden! Die nahm er mit ins Grab hinab — im Juli 1857 auf dem schönen Friedhofe zu Freienwalde. Kaum ein halbes Jahr hatte Leporello seinen geliebten Don Juan überlebt.

Den Menschen Wauer charakterisirt eine kleine rührende Anekdote — die letzte seines anekdotenreichen Lebens.

»Am Tage vor seinem Tode kam ein armer Knabe und bot Waldbeeren zum Kaufe an. Es war aber nur wenig Geld im Hause. Deshalb wollte seine Gattin den Knaben fortschicken,

aber Wauer, welcher bis dahin im Halbschlummer gelegen und die Worte gehört hatte, sagte: »Hannchen! So nimm sie doch, besonders, wenn es arme Leute sind. Es gibt so wenig Glückliche. Armuth und Hunger thut so weh! so weh! Das weiß ich noch aus meiner Jugend! Kauf doch! Ich will sie gerne essen. Vielleicht hungert die Familie zu Hause, bis der Knabe die Paar Groschen bringt. So viel Geld wird sich wohl noch finden!«

Dem Künstler Wauer rief Ludwig Rellstab ins Grab nach: ... »Die Grundlage seines gesammten Künstlerthums war Gesundheit, in der Auffassung, wie in der Ausführung. Dadurch wurde seine Kunst eine so allgemein und herzlich ansprechende im Gebiet des Ernstes, wie in dem der Komik. »Wauer hat nie eine Rolle verdorben!« — war ein künstlerisches Lob, das ihm bei seinen Lebzeiten ganz allgemein und mit vollstem Rechte der Wahrheit gespendet wurde. Tieferes Untersuchen, geistiges Zerlegen einer Aufgabe oder gar verworrenes Grübeln darüber war nicht seine Sache; der Charakter, den er eben darzustellen hatte, verschmolz sich wie von selbst mit seinem ganzen Wesen. Darum stand er so naturwahr, so wohlthuend wirklich, oft so ergreifend vor dem Zuschauer ... Die Grund-Biederkeit seines Wesens war es, welche den Hauptleitfaden abgab für diejenigen Rollen, die ihm übergeben werden mußten, für die es möglich war, daß er sie ganz in sein Naturell aufnahm. Doch hatte er auch eine so glückliche heitere Lebensanschauung — fast immer die Frucht einer pflichttreuen Thätigkeit — daß ihm der Scherz eben so zugänglich war, wie der in sein Gebiet einschlagende Ernst der Herzlichkeit. Darum stand er als Leporello, als Notar (?) in der »schönen Müllerin« ebenso gesund und sein innerstes Selbst ausprägend vor uns, wie als Rocco in »Fidelio«, als treuer Waffendiener im »Käthchen von Heilbronn«, als Kent im »Lear« und in ähnlichen warmen Aufgaben ...«

Welch eine schöne Grabschrift für ein reiches, volles Künstlerleben!

* * *

Ein lieber prächtiger Kollege und treuer begabter Menschendarsteller warst auch Du: Johann Gottlieb Christian Weiß! Mir, der jüngsten unerfahrenen Kollegin wurdest Du ein besonders aufrichtiger Freund und kluger Berather. Das danke ich Dir heute noch im Grabe!

Es war womöglich ein noch armseligeres Leben, als die Jugendzeit Wauers, in dem der arme Magdeburger Waisenknabe am Ausgange des vorigen Jahrhunderts aufwuchs. Vater- und mutterlos aß er das harte — bittere Brod des Waisenhauses. Die Domschule gab ihm nothdürftigen Unterricht. Aber dennoch erblühte dem armen Waisenschüler schon ein beglückendes Sehnen und Ahnen in der Brust: Thalia und Melpomene hatten ihn geküßt und Urania ihn angelächelt. Er hatte Kotzebue's Ritterschauspiel: »der Graf von Burgund« gesehen. Mit einem Schulfreunde errichtete er auf kahlem Hausboden aus Vorhängen und Bettdecken eine Art Bühne — und dort spielte der Knabe Weiß in einigen kleinen Stücken von Kotzebue und in Engels »dankbarem Sohn!« Aber dies Komödienspiel machte nicht satt und gab weder Wohnung noch Kleidung und das Waisenhaus und die Domschule sagten ihrem schon ziemlich herangewachsenen Waisenknaben: Nun stehe auf eigenen Füßen und sorge für Dich selber! Der junge Weiß war froh, in einer Leihbibliothek Beschäftigung, Brod und Komödienbücher zu finden. Diese Lektüre und der Besuch des Stadttheaters, sowie die Bekanntschaft mit einigen Schauspielern, die häufig in den Bücherladen kamen, nährten in dem neunzehnjährigen Jünglinge nur noch heißere Sehnsucht nach den lockenden Brettern. Er hatte das Glück, von dem Magdeburger Theaterdirektor Fabrizius mit monatlich zehn Thalern engagirt zu werden. Aber erst, als er Iffland in Magdeburg gastiren sah, fand er ein würdiges Vorbild für sein ernstes Streben. Unzelmann und Ludwig Devrient begeisterten ihn. Letzterer erkannte in dem jungen Kollegen ein verheißungsvolles Talent und empfahl ihn an Direktor Herzfeld nach Hamburg.

Dort kam Weiß in die rechte Schule. War auch der große Schröder jüngst gestorben, so fand er doch noch dessen Schule und Schüler vor, von Herzfeld liebevoll gepflegt. Jetzt entwickelte sich das freundliche Talent unseres Weiß schnell und glücklich. »Natur und Wahrheit!« — stand auch auf seiner Künstlerfahne. Das bürgerliche Drama und Lustspiel war seine große fruchtreiche Domäne: Besonders zeichnete ihn ein echter liebenswürdiger Humor aus, für den sein gutes ehrliches, wenn auch nicht sonderlich schönes Gesicht wie gemacht war. Rastlos arbeitete er an sich fort und fort, seine vernachlässigte Jugendbildung nachholend, seine geliebte, so hoch und heilig gehaltene Kunst immer reifer und reicher gestaltend. Sein Wahlspruch war: Streben ist Leben!

So konnte Weiß schon nach sieben Hamburger Lehrjahren es wagen, auf der Berliner Hofbühne zu gastiren, — und als Kommissair Wallmann in der »Aussteuer«, Scarabäus in der »Whistpartie«, Rath Blümlein in »Welche ist die Braut« und als Tartüffe mit so glänzendem Erfolge, daß er mit 1200 Thalern engagirt wurde. Fast gleichzeitig mit mir trat er in den Verband des Berliner Hoftheaters. Das brachte die beiden Neulinge gleich anfangs einander näher. Und diese gute Kollegialität ist während meines ganzen Berliner Engagements nie, auch nur vorübergehend, getrübt worden. Ich war dem reiferen fünfunddreißigjährigen Manne, dem vom Grafen Brühl schon nach zwei Jahren die von Pius Alexander Wolff bis dahin geführte Regie des Lustspiels anvertraut werden konnte, gegenüber ja immer die Lernende, Gewinnende. Brachte doch Weiß die großen Traditionen des großen Schröder mit auf unsere Bretter.

Wie gern spielte ich mit ihm, dem Meister in humoristischen gutmüthigen Väterrollen! Köstlich war er als Vansen im »Egmont«, Just in »Minna von Barnhelm«, Doktor Platanus im »Ball von Ellerbrunn«, Konstant in der »Selbstbeherrschung«. Da strahlte er förmlich von Heiterkeit und

Liebenswürdigkeit. Jede dieser Rollen und Masken hätte einem Genremaler als würdigstes Modell dienen können. — Hofrath Valentin Teichmann urtheilt über ihn: »Wie Wolff die Poesie personifizirte, Beschort als der Repräsentant der weltlichen Geschliffenheit genannt werden konnte, so vertrat Weiß das bürgerliche Drama in seinem ganzen Umfange!«

Es war dem guten Kollegen noch vergönnt, 1852 sein fünfundzwanzigjähriges Regisseur-Jubiläum auf der Berliner Bühne zu feiern. Im nächsten Jahre haben die Freunde einen braven Mann und treuen Künstler begraben!

* * *

Und es folgt Kreuz auf Kreuzlein — und jedes steht am Ausgange eines einst vollblühenden Menschen- und Künstlerlebens.

Karl Stawinsky, ein Berliner Kind und Schüler Iffflands, kehrte erst 1828 als achtunddreißigjähriger fest und sicher ausgebildeter Menschendarsteller von bunten Künstlerfahrten an die Hofbühne seiner Vaterstadt zurück. In edlen Väter- und Charakterrollen, wie Oberförster in den »Jägern«, zeichnete er sich durch Naturwahrheit und stattliche würdige Repräsentation aus. Glücklicher wirkte er noch in höfischen Geckenrollen, wie als Hofmarschall von Kalb, und als »junger Vater«, wie Graf Klingsberg. Eine umfassende Bildung und Erfahrung stand ihm als Regisseur zur Seite. Er ließ sich 1856 pensioniren. Die Jahreszahl hinter seinem Todtenkreuze fehlt mir — auch bei meinem guten, gewandten und humorvollen, wenn auch nicht grade glänzenden »jugendlichen Liebhaber«: Gustav Krüsemann, der im gleichen Jahre mit Stawinsky seine Pensionirung bewirkte, da seine Jahre nicht mehr für jugendliche Liebhaber und elegante Bonvivants paßten — und er sich nicht in die gesetzten Väterrollen finden konnte. Auch ihn hatte das kleine Liebhabertheater »Urania« zum Schauspieler gemacht.

Als Kollege war er gutmüthig und gefällig und manche lange Fahrt im rumpelnden grünen oder rothen Theaterwagen durch den märkischen Sand zu Vorstellungen im Stadttheater oder im Neuen Palais zu Potsdam hat uns der heitere liebenswürdige Bonvivant durch seine Geschichtchen und Anekdoten gewürzt.

Kollege Emil Franz, ein Sohn des einst berühmten Bassisten, des ersten deutschen Sängers, der es gleich einer Mara wagen durfte, mit Italienern in der italienischen Oper aufzutreten, war mit mir in gleichem Alter und wurde bald nach mir für die Königliche Bühne engagirt, nachdem er in der »Urania« das Lampenfieber überwunden hatte. Schon als neunjähriger Knabe war er aus eigenem Antriebe und ohne Wissen seiner Mutter — sein Vater war schon seit drei Jahren todt — kühnlich zum Grafen Brühl gelaufen und hatte ihn flehentlich gebeten: ihn ein Schauspieler werden zu lassen, wie sein Vater gewesen. Und Graf Brühl hatte den Knaben treu im Auge behalten und viel für seine Ausbildung gethan.

War nun Emil Franz auch erst siebenzehn Jahre, als er mit mir die Bühne betrat, so ist er doch als Schauspieler eigentlich nie jung gewesen. Er spielte sogleich das alte — ja, das älteste Fach. Schon im ersten Jahre gab er den hohlstimmigen Geist im »Hamlet«. Und so ist es geblieben. Er war ein fleißiger, denkender und strebsamer Künstler und braver Kollege. Warum er noch im Jahre 1853, nachdem er über 28 Jahre in nicht weniger als 710 Rollen der Berliner Bühne mit Erfolg angehört, dieselbe verließ und ein lebenslängliches Engagement unter Laube am Wiener Hofburgtheater annahm? — das sind moderne Intendantur-Räthsel. Noch viele Jahre hat Emil Franz in Wien mit Erfolg Odoardo und Bruder Lorenzo, Lerse und Burleigh, Kent und Buttler, Alba und Theramen gespielt, stets ein unermüdlicher, brauchbarer Schauspieler.

Ferdinand Rüthling, der trockne Humorist im Leben und auf den Brettern, für den Raupach seinen übernärrischen

Till schrieb, durfte in dem tollen Jahr 1848 noch sein fünfzigjähriges Bühnenjubiläum feiern. Schon im nächsten Jahre stand unter seinem Namen ein †.

* * *

Einer der edelsten und liebenswürdigsten Künstler und Menschen, mit denen ich je die Bühne betrat, war Karl Adam Bader, zu meiner Berliner Zeit anerkannt der erste Tenorist Deutschlands. Bader zählte sechsunddreißig Jahre, als ich seine Kollegin wurde, und war damals einer der schönsten Männer Berlins.

Seine glänzende Stimme, sein Talent und seine Liebe zur Musik entwickelten sich schon früh. Der Vater, Organist und Lehrer in Bamberg, gab ihm den ersten Unterricht im Violinspiel und Gesange. Seine helle reine Diskantstimme führte schon den achtjährigen Knaben in den bischöflichen Sängerchor an der Domkirche seiner Vaterstadt — und nach zehn Jahren wurde er an derselben Organist und Chorregent. Daneben studirte er katholische Theologie. Aber die funkelnde Bühne lockte mächtiger. Das Bamberger Theater feierte damals unter der Direktion Franz von Holbeins und des genialen Kapellmeisters, Komponisten, Karikaturenzeichners und Poeten E. T. A. Hoffmann seine schönsten Blütentage. Von Beiden ermuntert und unterstützt, debütirte der zweiundzwanzigjährige Bader 1811 als Loredano in Paers »Camilla« mit überraschendem Glück und Glanz — und sein Belmonte und Sargines wurden für den Sänger zu berauschenden Triumphen. Die führten den jungen Tenoristen bald an die Hofbühne nach München, wo ein Lindpaintner und ein Brizzi von günstigstem Einfluß auf seine musikalische Ausbildung waren. In München fand Bader auch den beglükkendsten Stern seines Lebens: die wenig schöne, aber liebenswürdige, geistreiche und herzensgute Schauspielerin Sophie Laurent. Sie vereinten sich zu einer zwanzigjährigen wahrhaft musterhaften Ehe — die glücklichste, die mir in meinem ganzen

Bühnenleben unter Kollegen vorgekommen ist. Nach verschiedenen Engagements in Bremen, Hamburg und Braunschweig führte ein Gastspiel unseren Bader an die dauernde Stätte seines Ruhmes — nach Berlin, damals mit Recht »die Hauptstadt der Musik« genannt. Er debütirte als Tarar in Salieri's »Axur« — und war sogleich der verzogene Liebling der Berliner. Als ich Baders Kollegin wurde, blühte seine Wunderstimme in ihrer reichsten Pracht und vollsten Schönheit, stand der Sänger selber auf der Sonnenhöhe seines Weltruhmes. Seine Bruststimme umfaßte zwei volle Oktaven, künstlich stieg er noch einige Töne drüber hinaus in die Höhe; wie eherner Glockenklang tönte sie im Fortissimo — aber entzückend war ihr süßes schmelzendes Liebesgeflüster. Es war des Sängers ganz besondere Kunst, seine Stimme vom leisesten Säuseln zum brausenden Donnergrollen anzuschwellen — — und sie dann womöglich in einem Athem wieder zur zartesten Weichheit zu mäßigen und ausklingen zu lassen. Kein menschlich Ohr und Herz widerstand diesem Zauber. Durch diese Doppelnatur seines Organs wirkte Bader eben so hinreißend in zart lyrischen Partien als Joseph, Belmonte, Octavio, Tamino — wie in den Stimmeverschlingenden Spontinischen Opern. Wie schmetterte er als Ferdinand Cortez Alles um sich her in den Staub! Seine berühmteste Leistung wurde der Masaniello, gleich hervorragend durch Gesang und Spiel. Die liebste war mir: sein herrlicher Licinius!

Und mit welcher warmen innigen Liebe und Begeisterung hing Bader an seiner Kunst! So erinnere ich mich einer ergreifenden Scene in der Probe zu Spohrs »Jessonda«. Nach dem schönen Duett: »Laß uns dahin ziehn!« das er mit Jessonda-Seidler hinreißend, mit überströmendem Gefühl gesungen, hatte der Sänger Thränen in den Augen. Plötzlich brach er in die Worte aus: »Welche himmlische Musik! O großer Meister Spohr, wie kann ich Dir genug danken für die Gnade, Deine Zaubertöne dem Publikum übermitteln zu dürfen!« — Und

das ganze Orchester — wir Alle applaudirten dem enthusiastischen Sänger.

Wir Alle hatten ihn lieb, den edlen Künstler und liebenswürdigen Kollegen, der sich stets so süddeutsch warmherzig und anspruchslos gab. Mich rührte besonders seine zarte Liebe zu seiner unschönen Gattin, die mit den Jahren unförmlich dick und blatternarbig geworden war und von bösen spöttischen Zungen nicht selten »die Elephantin« genannt wurde. Frau Bader war aber eine gute brave geistreiche Frau, reich an häuslichen Tugenden. Die Mutter und ich verkehrten gern mit ihr. Gar herzig klang ihr bairischer Dialekt und »die Elephantin« plauderte naiv-unschuldig, wie ein Kind. Ihren Gatten liebte und bewunderte sie, wie eine Gottheit.

Als Baders Gattin einige Jahre nach meinem Abgange von der Berliner Bühne starb, da war es, als sei seines Lebens Sonne für immer untergegangen. Er grämte sich krank und seine Stimme verblühte, wie die eines wunden Vogels. Und jetzt gewann auch der Tamtam-Lärm der Spontinischen Opern, denen ihre eherne Kraft und Pracht so viele Jahre siegreich widerstanden, allmälig zerstörende Macht über diese einzige Stimme. Am 18. Januar 1849 stand Karl Adam Bader in seinem Abschiedsbenefiz zum letzten Mal auf der Berliner Bühne — in einer seiner liebenswürdigsten Rollen: als treuherziger Blondel in »Richard Löwenherz«. Bis an seinen Tod leitete er noch die Kirchenmusik in der katholischen Hedwigskirche zu Berlin — so zu der ersten Liebe seiner frohen Jugend zurückkehrend. —

Neben einem Bader ein Heinrich Stümer. Ja, das war eine reiche Tenor-Glanzzeit für die Berliner Bühne, wie sie nicht wieder gekommen ist. Auch Stümer, eines armen Dorfschulmeisters Sohn, ging gleich Wauer und Rebenstein aus der Berliner Kurrende hervor. Der gute Zelter entdeckte den armen Kurrende-Jungen mit der schönen Diskantstimme, der durch die Straßen Berlins sang, um als Schüler des

Grauen Klosters nicht zu verhungern, ließ ihn singen und führte ihn zu dem berühmtesten Gesangskünstler am Ausgange des vorigen und Anfange unseres Jahrhunderts: Righini, der ihn freundlich unter seine Schüler aufnahm und so weit brachte, daß Stümer 1811 als Mozarts Belmonte zuerst die Berliner Bühne betreten konnte. Er sang auch die andern Mozartschen Tenorpartien mit schönem Erfolge, ebenso Beethovens Florestan, Glucks Orpheus, Rinald, Achill, Pylades, Admet und er war Jahre hindurch ein Stern erster Größe — — bis ein noch leuchtenderer Stern kam und ihn verdunkelte: Adam Bader. Dies war auch wohl die Veranlassung, daß Stümer schon 1831 von der Bühne als Sänger schied und noch lange als erster Gesanglehrer in Berlin wirkte. Unter seinem Namen steht: † 27. Dezember 1856.

* * *

Ja, Kreuz auf Kreuz — eine lange, lange Reihe, auf die ich zurückblicken muß. Nur zwei Kollegen aus jenen Berliner Tagen leben mir noch: Eduard Devrient und Louis Schneider!

Eduard Devrient, der Neffe des großen Ludwig und der Bruder von Karl und Emil, hatte von der berühmten Künstlerfamilie das wenigste schauspielerische Talent für die Bühne mitgebracht, dafür aber eine zähe Energie und ehrgeizigen Fleiß. Sein Spiel behielt auch immer etwas Professorliches, mühsam aus hundert Systemen und Systemchen Zusammengesetztes — gleich seinen Theaterstücken. Er war ein denkender, ernst strebender Künstler, als gar zu exklusiver Kollege aber nicht sonderlich beliebt.

Zu meiner Berliner Zeit wirkte Eduard Devrient, ein Schüler Zelters, noch als Baritonist. Er hatte 1819 mit achtzehn Jahren in Glucks »Alceste« und als Masetto im »Don Juan« debütirt. Später sang er den Orest, Mozarts Figaro, Rossini's Barbier von Sevilla und Marschners Templer. Da-

neben trat er im Schau- und Luſtſpiel in den bunteſten Rollen auf. Erſt nach Wolffs Tode verſuchte er ſich als Taſſo, Poſa, Weißlingen. Alles fleißig und mühſam ausgearbeitet und zuſammengeſetzt — aber kein Wolff! Größeren Erfolg hatte Eduard Devrient als Leiter der Dresdener und Karlsruher Bühne, wenn es ihm auch nicht gegeben war, große Thaten zu hinterlaſſen. — Sein Porträt im Künſtler-Album iſt die Kopie eines etwas langweiligen Marmorrelief-Bildes. Eduard Devrient liebte ſtets das Aparte!

Wie anders lacht zwei Blätter weiter ein dunkler jugendlicher Lockenkopf mit blanken fröhlichen Augen uns an! Und dies Bild trügt nicht. Louis Schneider war ein ſtets heiterer vielgewandter, elaſtiſch-friſcher Schauſpieler und ein allgemein beliebter guter luſtiger Kamerad.

Schon mit neun Jahren betrat der kleine Louis, bildhübſch und mit friſcher Stimme begabt, in Reval, wo ſein Vater, der frühere berühmte Waldhorniſt in der Kapelle des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg und der ſpätere Berliner Opernkapellmeiſter und Direktor ſämmtlicher Militär-Muſik-Chöre des Königlichen Garde-Corps, vorübergehend unter Kotzebue's Direktion als Kapellmeiſter wirkte, in einer Knabenrolle in »La Peyrouse« 1814 die gefährlichen Bretter. Mit den Eltern — die Mutter war als Karoline Portmann Kammerſängerin in Rheinsberg geweſen — kam der junge Schauſpieler nach Berlin und debütirte, fünfzehnjährig, als Elamir in der Oper »Azur« ſo glücklich, daß er engagirt wurde. Doch ſchon nach einigen Jahren trieb ein ſeltener Wiſſens- und Bildungsdrang den Jüngling in die Welt hinaus. Er bereiſ'te Frankreich, England und Italien und ſtudirte die berühmteſten Bühnen und Künſtler und die Sprachen des Landes. Der Reiſende entwickelte ein wunderbares Sprachentalent, ſo daß er ſpäter nicht nur unter dem Pſeudonym Both mit Gewandtheit aus faſt allen lebenden Sprachen für die Bühne überſetzen, ſondern an der Berliner Militär-Akademie als Lehrer im Eng-

lischen und sogar im Russischen wirken konnte. Diese Kenntniß des Russischen machte es dem Vielseitigen auch möglich, Jahre lang als — Petersburger Korrespondent, wohnhaft in Potsdam, für die Kreuzzeitung zu schreiben. Nachdem Louis Schneider sich auf den Bühnen zu Baden-Baden, Rastatt und Düsseldorf als Komiker weiter ausgebildet hatte, kehrte er nach Berlin zurück und wurde von 1827 an mein werther Kollege. Wie lustig wir in dem wunderlichen Melodrama »Robinson Crusoe« mit einander gespielt haben, er als Freitag, ich als sturmverschlagener Kaufmannssohn, — habe ich in meinen Komödiantenfahrten in dem Kapitel »Potsdam« bereits zum Ergötzen der Nachgebornen erzählt.

Louis Schneider trat damals mit Vorliebe in solchen equilibristisch-pantomimischen Stücken auf, für die auch die jungenhafte Mobilität meiner Kinderjahre vom Balletmeister Hoguet nicht selten herangezogen wurde: »Sie noch nicht switz, Sie noch nicht aben genug studirt!« Diese Proben waren die heitersten meines ganzen Bühnenlebens. Kollege Louis Schneider war da unermüdlich in neuen schwierigsten Positionen und Evolutionen und unerschöpflich in ergötzlichen Einfällen. Hoguet war so zufrieden mit seinem neuen lustigen Pantomimiker, daß er Louis Schneider sogar die große Rolle des Bertrand in seinem überkomischen Abenteurer-Ballet: »Robert und Bertrand« anvertraute. Und Schneider führte sie Jahre lang auf das Heiterste und Originellste zur Lust der Berliner durch. Daneben wirkte er mit großem Beifall in komischen Opern-Partien, so als Basilio in »Figaro's Hochzeit«, — und später als Peter im »Kapellmeister von Venedig«, Direktor Schikaneder im »Schauspieldirektor«, Peter in Lortzings »Beiden Schützen«, — mit noch größerem in der Posse und im Vaudeville. Der Komiker Louis Schneider war überhaupt am größten in kleinen Stücken durch eine eigenartig drastische, dumm-verschmitzte, erfinderisch-elastische und doch konsequente Komik, die ihn berechtigte, neben den Komikern par excellence: Gern und Rüthling, ehrenvoll

seinen Platz auf der Bühne und in der Gunst des Publikums zu behaupten. Seine berühmtesten Rollen waren Kotzebue's »Vielwisser« und »Der reisende Student« — bis Schneider sich später selber kleine Genrebild-Rollen »auf den Leib schrieb«, wie den Peter im »Heirathsantrag auf Helgoland«, den Landwehrmann Friedrich Wilhelm Schulze im »Kurmärker und die Pikarde« und den »Fröhlich«. In solchen Genrebildern und Quodlibets, zum Theil aus dem Französischen übersetzt, war Schneiders Feder ungemein gewandt und fruchtbar. So trat er in den Jahren 1841 und 42 an zwei Abenden mit nicht weniger als — sechs eigenen Genrebildern vor die Berliner: »Der spanische Contrebandier und seine Geliebte« — »Der pyrenäische Gebirgssänger und die Bearnerin« — »Hans und Grete« — »Eine Nacht in Venedig« — »Ein schottischer Klanshäuptling und sein Sohn« — »Der Kurmärker und die Pikarde«. Sind auch fünf von diesen Stückchen inzwischen von den Brettern verschwunden: — der »Kurmärker und die Pikarde« singen und tanzen, leben und lieben auf ihnen noch heute ebenso jugendfrisch und fröhlich fort, wie vor fünfunddreißig Jahren. Wie würde es die junge Lina vor einem halben Jahrhundert beglückt haben, als Pikarde mit Landwehrmann Louis Schneider aufzutreten! Es ist eine Rolle, als wäre sie für meine — ferne Jugend geschrieben.

Louis Schneider ist seit seiner Soldatenzeit ein treuer kurmärkischer Landwehrmann gewesen — und bis heute geblieben. Das hat ihm — seltsam genug — einst die königliche Bühne in Berlin verschlossen, dafür aber einen freundlicheren Ehrenplatz in der Gunst zweier preußischer Könige aufgethan.

Es war im Mai des fieberwirren Jahres 1848. Die Republikaner hatten eine Versammlung von Berliner Landwehrmännern zusammengetrommelt und versuchten, sie gegen das männerknechtende Kalbfell aufzureizen — zu offener Empörung. Da trat ein freiwilliger Landwehrmann, die Soldatenmütze mit der schwarzweißen, damals bei den Republikanern und Demo-

kraten streng verpönten Preußen-Kokarde auf den Locken, auf die Rednertribüne — und hielt eine so begeisterte und begeisternde patriotisch-royalistische Rede, daß ihm donnernder Beifall lohnte und mehrere Tausend Landwehrmänner sogleich sich freiwillig einkleiden ließen ... Der Redner war: Louis Schneider.

Aber noch denselben Abend rotteten sich gegen tausend Märzmänner und Weiber vor Schneiders Wohnung zu wüstem Geschrei und Katzenmusik zusammen — dann zogen sie vor des General-Intendanten Küstner Haus und forderten drohend: daß Schauspieler Schneider die königliche Bühne nicht wieder betrete und sofort seine Entlassung erhalte! — Sie erreichten ihren Zweck.

Louis Schneider ging zu einem Gastspiel nach Hamburg. Aber auch dahin folgte ihm die demokratische Achterklärung. Bei zweimaligem Auftreten wurde er von seinen politischen Gegnern ausgepfiffen und ausgepocht. Da trat er kühn, mit flammenden Augen an die Lampen und wiederholte sein politisch-patriotisches Glaubensbekenntniß, hinzufügend, daß er nie wieder eine Bühne betreten werde — vor solchen demokratischen Schreiern ... Eine Hinterthür rettete ihn vor den Insulten des Hamburger Pöbels.

Kollege Schneider hat Wort gehalten. Er hat nie wieder eine Bühne betreten und auch kein neues Stück für sie geschrieben. Daß er sich aber ein warmes Herz für die Kollegen bewahrt hat, beweis't die durch seine Ideen und seinen Eifer in's Leben gerufene Gründung der »Perseverantia«, einer Altersversorgungsanstalt für deutsche Bühnenmitglieder. Leider ist das so wohlgemeinte und so wohlthätige Institut nach einer Reihe von Jahren wieder eingegangen — aus Mangel an Theilnahme von Seiten der Nächstbetheiligten: der Schauspieler, die in jungen fröhlichen Tagen noch immer zu wenig daran denken, daß einst das Alter kommt und mit ihm nur zu oft — die bitterste Noth!

Schneiders patriotische Bestrebungen, die sich noch weiter durch eine langjährige Herausgabe der Militär-Zeitschrift

»Der Soldatenfreund« und durch regste Theilnahme an dem Berliner und Potsdamer Geschichtsvereine, dessen Vorsitzender der Unermüdliche noch heute ist, reich bethätigten, fanden durch zwei preußische Monarchen Anerkennung und Lohn. König Friedrich Wilhelm IV. ernannte ihn zu seinem Vorleser und zum Hofrath. Kaiser Wilhelm behielt ihn als Vorleser bei und fügte dem Hofrath noch den »Geheimen« hinzu. So kann der werthe Kollege auf ein langes sonniges, reich-geehrtes und reich-dekorirtes Leben zurückblicken.

Mir war es eine große Freude, daß Louis Schneider beim Erscheinen meiner ersten Bühnen-Erinnerungen sich der alten Kollegin wieder erinnerte und freundlich nahte: in alter traulicher Kollegialität aus der Jugendzeit.

* * *

Und jetzt die lieben Kolleginnen! Welch reicher seltener Kranz — leuchtende Blüte an Blüte — einst! Heute sind nur noch drei welke müde Blätter übrig. Wie bald — wie bald werden auch sie verweht sein!

Schweigt, ihr muntren Nachtigallen,
Unsre Frühlingszeit ist aus!

Von den meisten Kolleginnen habe ich schon hin und wieder gesprochen und auch auf späteren Blättern werde ich Gelegenheit finden, auf sie zurück zu kommen. Hier nur allerlei Ergänzendes!

Da ist zuerst unsere würdige und liebenswürdige Veteranin: Mutter Krickeberg! Wann sie geboren wurde, weiß ich nicht. Sie sprach nicht gern vom Alter, um so lieber von der rosigen fernen Jugend — mit der frohmüthigen Jugend. »Kinder« — sagte sie oft lächelnd — »der Franzose behauptet: Ich bin so alt, wie ich aussehe! Ein berühmter englischer Kollege pflegte auf zudringliche Fragen nach seinem Alter zu antworten: Ich befinde mich sehr wohl! Mutter Krickeberg meint: Ich bin so alt, wie mein Herz ist! Und das ist jünger, als das Herz manches zwanzigjährigen alten Mädchens! Darum verkehre ich

auch so gern mit der lieben jungherzigen, warmblütigen, vollblühenden Jugend! Das erhält das Herz frisch und jung und die Augen hell und blank. Es lebe die ewige Jugend!«

Mutter Krickeberg sah damals — 1825 — schon recht verwittert aus. Aber ihr Herz war jung und fröhlich geblieben. Und doch hatte Mutter Krickeberg schon ein langes wechselreiches und oft recht schweres Leben hinter sich, als ich sie kennen lernte, und es stand bei ihrer zunehmenden Schwerhörigkeit gänzliche Taubheit und mit dieser — Bühnen-Unfähigkeit zu befürchten. Diese würde die leidenschaftliche Künstlerin noch schwerer betroffen haben, als die Taubheit selbst, obgleich sie oft schmerzlich klagte: daß sie das Singen ihrer geliebten Kanarienvögel nicht mehr höre!

Die kleine Sophie Friederike Koch war ein echtes Komödianten-Kind, das etwa 1770 zu Hannover geboren wurde. Ihr Vater, einer vornehmen Adelsfamilie entsprossen, hatte im abenteuerlichen Drange heimlich das Elternhaus verlassen, den bescheidenen Dutzendnamen Koch angenommen und sich bei dem berühmten Noverre in Paris zum Solotänzer ausgebildet. Als solcher glänzte er längere Zeit bei der Ackermannschen Gesellschaft. Er wird als ein sehr gebildeter und geistreicher Mann gerühmt, den Friedrich Ludwig Schröder und Lessing ihrer Freundschaft würdigten. Später verließ er das Ballet und widmete sich unter Eckhof in Gotha mit Glück dem Lustspiel. Besonders excellirte er in den damals so wichtigen und beliebten Rollen dumm-verschmitzter Bedienten. Noch berühmter ist seine Gattin geworden: Franziska Romana Koch, geborne Giranek, eine der glänzendsten Sängerinnen ihrer Zeit.

Erst nach ihrer Verheirathung hatte sie das Ballet mit der Oper vertauscht. Benda komponirte für sie seine Opern »Romeo und Julie« und »Valer« und Schweizer die »Alceste«. Noch mehr als ihre herrliche Stimme wurde ihr feuriges Spiel bewundert. Als Hannover 1769 seine erste Gesellschaft »Teutscher Hof-Schau-Spieler« unter Direktion von Abel Seyler,

dem Konkurrenten der Schröder-Ackermann'schen Truppe, erhielt, kam auch das Künstler-Ehepaar Koch nebst Eckhof nach Hannover. Hier wurde Sophie Friederike Koch geboren. Als lebhaftes frühreifes Kind konnte sie schon während der kurzen Glanzzeit des Hoftheaters zu Gotha von 1775—78 unter Eckhofs Direktion mit Glück in Kinderrollen auftreten. Sie wohnte dem ersten Debüt des jungen Iffland und dem letzten Auftreten und Leichenbegängnisse Eckhofs bei. Welche Erinnerungen für Mutter Krickeberg!

Vom Vater und der Mutter auf's Sorgfältigste ausgebildet, betrat Sophie Friederike Koch 1787 zuerst das junge Berliner National-Theater als Charlotte im Lustspiel »Die drei Töchter« — und mit so freundlichem Erfolge, daß sie vom Direktor Döbbelin und dem artistischen Beirath, Professor Engel, engagirt wurde. Sie wirkte jetzt mit Glück als jugendliche Liebhaberin im Schau- und Trauerspiel und als Soubrette im Lustspiel und in der Oper. Sie zeichnete sich durch ein einfach-natürliches herzliches Spiel aus, konnte aber doch nicht mit der genialen Friederike Unzelmann und der Schönheit Baranius rivalisiren, obgleich sie Beide an wissenschaftlicher Bildung weit überragte. So finden wir die junge Schauspielerin bald in Schwerin als Gattin des Hofschauspielers Krickeberg wieder und dann das Ehepaar in Hamburg bei Schröder engagirt. Ein Halsleiden zwang die junge Frau, die mildere Luft an Kassels Hofbühne aufzusuchen — bis ihr Gatte 1801 die Direktion der Schweriner Bühne übernahm, zuletzt unter des Grafen Hahn goldner Unterstützung. Jetzt konnte die Direktorin Krickeberg eine reiche und vielseitige Thätigkeit entfalten, wozu Talent und Bildung sie berechtigten. Sie spielte nicht allein die ersten Liebhaberinnen und Heldinnen — sie führte auch die ganze literarische Korrespondenz der Direktion. So kam sie mit Goethe und seinem Hofkammerrath Kirms, mit Schiller, Tieck, Kotzebue und anderen Berühmtheiten jener Tage brieflich in Berührung. Ein Brief an Tieck ist in dessen

Korrespondenz abgedruckt und zeugt von der hohen Bildung der Schreiberin. Aber auch des Grafen Hahn Hunderttausende gingen bei dessen wahnsinniger Theaterwirthschaft schleunigst zu Ende — und bereits 1811 finden wir das Ehepaar Krickeberg wieder als Mitglieder der Schröderschen Bühne in Hamburg, bis Beide einem Rufe des russischen General-Konsuls Kotzebue nach Königsberg folgten. Als der Etatsrath August von Kotzebue Königsberg und dessen Bühne 1816 verließ, um nach Petersburg zu gehen, gastirten Krickebergs auf Engagement in Berlin. Zelter referirt darüber am 16. Juni 1816 an Freund Goethe: »Das Schauspiel habe ich auch wieder besucht, um eine Madame Krickeberg aus Königsberg, die Gastrollen spielt, zu sehen. Die Frau spricht gut und rund, ist aber leider etwas zu stark an Jahren vorgerückt!« Sie gastirte jedoch als Großmama in dem von Kotzebue für sie geschriebenen gleichnamigen Stücke und als altes Fräulein von Saalen in der »Unvermählten« so glücklich, daß Graf Brühl sie mit 1400 Thaler engagirte — in jener Zeit, als ein Ludwig Devrient in Berlin nur 1600 Thaler und Pius Alexander Wolff gar nur 1160 Thaler Gage hatten, eine große Summe, welche für die geistige und schauspielerische Bedeutung von Mutter Krickeberg spricht. Ihr schon kränkelnder Gatte wurde nicht mit engagirt. Er starb zwei Jahre später. Mutter Krickeberg aber hat trotz ihrer »zu starken Jahre« in Berlin noch einundzwanzig Jahre lang das Fach der komischen und tragischen Mütter ganz und voll ausgefüllt. Ich habe nie eine treuere Hannah Kennedy auf der Bühne gesehn — nie eine erschütterndere Armgard, obgleich selbst eine Sophie Schröder diese kleine Rolle nicht verschmähte. Ueber eine andere Meisterleistung der sechzigjährigen Frau schreibt Rahel 1828: »Richard III.! ... Welch ein Meisterstück und wie gespielt von der Madame Krickeberg — alte Herzogin von York, des Bösewichts Mutter — und Madame Schröck, verbannte Margaretha. Ueber meine Vorstellung! ... Die Krickeberg wie eine symbolische Person: Das Alter! Das hat immer Gram und

größern, als alle Jüngern. Die drei Königinnen — Töchter und Mütter von Königen — saßen wie drei Parzen und besprachen der Welt Unheil im Gefühl der eigenen Leiden . . .«

Wie Mutter Krickeberg auf der Bühne sich stets durch Verstand, Geschmack und Feinheit auszeichnete, so auch im bürgerlichen und kollegialischen Leben. Sie war eine treue allgemein beliebte Kollegin und ihr hochgegiebeltes Vogelstübchen in der vierten Etage am Gendarmenmarkt oft der Zufluchtsort für Freud und Leid. So herzlich Mutter Krickeberg mit uns fröhlichen jungen Mädchen schwärmen und lachen konnte, eben so ehrlich konnte sie mit den Betrübten und Sorgenvollen weinen. Niemand ging ungetröstet von ihr! Hatte sie doch selber des Lebens dunkle Stunden, Noth und Sorgen und Enttäuschungen reichlich erfahren und tief empfunden. Zu meiner Berliner Zeit hätte sie, die Bescheidene, Einfache, von ihrer brillanten Gage sogar glänzend leben können, wenn nicht mehrere unglücklich verheirathete Töchter und — ich weiß nicht — wie viel nothleidende Enkel unaufhörlich von der guten Großmutter hätten haben wollen. Und deren Liebe wurde nie müde zum Geben.

Auch auf eine große Herzens-Leidenschaft konnte Mutter Krickeberg zurückblicken — und auf eine große Herzens-Enttäuschung. Ihre erste Liebe war — Friedrich Gentz gewesen. Und sie war sein Opfer geworden — wie so Viele, so Viele! Sie war siebenzehn Jahr, als sie 1787 zuerst die Berliner Bretter betrat — und Friedrich Gentz dreiundzwanzigjährig und Geheimsekretär beim Berliner Generaldirektorium — und Beide warmherzig und lebenslustig und geistsprühend. Ist's da ein Wunder, daß die junge gläubige Unschuld den Liebesschwüren des verführerischen frivolen Jünglings Gentz glaubte — desselben Libertin Gentz, der ein halbes Jahrhundert später noch eine bezaubernde Mädchenknospe zu bethören und an sich zu fesseln wußte: — Fanny Elsler!? Mutter Krickeberg hat ihr Leben lang diesen zerblätterten Jugendtraum nicht vergessen können.

Das knüpfte ihre Freundschaft mit Rahel, der Herzens-Vertrauten von Friedrich Gentz, — mit Rahel, die wunde Herzen so gut zu trösten wußte und selber noch bis in ihr Alter hinein so gern ein Balsam-Tröpflein für die jungen Wunden in der eigenen Brust mit nach Hause nahm.

Von der unverwüstlichen Jugendlichkeit der alten Mutter Krickeberg sollte ich selber einst staunende Augenzeugin sein. Damals konnte ich siebenzehnjähriger Uebermuth über diese seltsame Lenz-Parodie herzlich lachen. Heute zittert in meinen greisen Wimpern eine Thräne der Rührung. Wie beneidenswerth erscheint mir jetzt die alte Mutter Krickeberg in ihrer jugendlichen Naturschwärmerei und in ihrem idyllischen Schäferkostüm.

Schon seit Jahren war es der glühende Herzenswunsch der alten Kollegin gewesen, einmal draußen im Grünen einige Monate »Sommer zu wohnen«, — wie der Berliner sagt. Schon oft hatte sie für diesen Lieblingswunsch gesorgt und gespart — aber immer waren in letzter Stunde die Töchter und Enkel wieder hülfesuchend gekommen . . . und mit einem Entsagungsseufzer hatte die gute Großmutter ihren Sommer-Traum auf das nächste Jahr verschoben.

Endlich — im Sommer 1825 — konnte der große Plan ausgeführt werden. Mutter Krickeberg fuhr in einem echten schlechten »Charlottenburger«, hochbepackt mit unzähligen Vogelbauern voll piepsender Kanarienvogel-Familien und mit lange nicht benutzten Garderobe-Koffern und Körben strahlenden Augs nach dem damals noch ländlich grünen Charlottenburg. In einem winzigen Häuschen mit grünen Fensterladen und Thüren und einem Kaffeeplätzchen im Vorgarten unter den Linden ließ sie sich häuslich nieder. Wolffs sommerten in der Nähe — und wußten bald in den Proben in ihrer humoristischen Weise Wunderdinge von der verjüngten Mutter Krickeberg zu erzählen: wie sie im lichten Flügelkleidchen aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts — weiß, rosa, himmelblau oder blaßgrün, »aber stets vergilbt und verschossen« — zwischen ihren Kanarienvögeln

unter den Linden vor ihrer Thür saß und Mimili-Milch trank oder gleich einer idealen Theater-Schäferin durch die himmlischen Fluren »Schlorrendorfs« wandelte und die lieben Blümlein am Wiesenrande pflückte und dazu sang:

»Als ich auf meiner Bleiche
Mein Stückchen Garn begoß ...«

Einst fuhr ich in glühender Julihitze hinaus nach Charlottenburg, Wolffs zu besuchen. Ich fand Frau Amalie allein zu Hause. Mit komischem Seufzer sagte sie mir: »Mein Wolff schwärmt mal wieder mit seiner glückseligen alten Schäferin durch die Wälder, durch die Auen und sucht mit ihr himmelblaue Vergißmeinnicht und unschuldsvolle Gänseblümelein — bei »die« Hitze! Mutter Krickeberg ist überglücklich bei dieser angenehmen Temperatur und an Wolffs Arm — das gute alte Lamm ahnungslos der bissigen Wolffsnatur an seiner Seite ... »Ah! da kommen unsere närrischen Naturschwärmer!«

Wirklich das wunderlichste Paar, das auf der Bühne als Parodie affektirter Ländlichkeit Furore gemacht haben würde. Die runzelvolle Schäferin in einem verblaßten himmelblauen Flügelkleidchen des vorigen Jahrhunderts, ausgekeilt und fast unmöglich eng und kurz, dazu blauseidene Schuhe — »natürlich verschossen!« — mit zierlichen Kreuzbändern, an dem mageren bloßen Arm mit hohen durchbrochenen seidenen fingerlosen Handschuhen ein mit Feldblumen gefülltes niedliches Bastkörbchen, ein kolossales Feldblumenbouquet im Gürtel, ein nicht weniger großes auf dem breitrandigen Florentiner Strohhute mit lang nachwallenden weißseidenen Bändern — »natürlich vergilbt!« — so trippelte Mutter Krickeberg, graziös auf den Arm ihres galanten Kavaliers gestützt, unter den blühenden Linden zierlich auf uns zu. Ihr gutes altes Gesicht strahlte eitel Glückseligkeit und sie lachte und scherzte aufs Lebhafteste mit ihrem Begleiter.

Auch Pius Alexander Wolff hatte eine auffallende ländliche Sommertoilette gemacht. Er war eitel englisch Leder, Nan-

king und Stroh. In der Hand schwenkte er einen riesigen Feldblumenstrauß, an dem er und seine Schäferin abwechselnd rochen. Seine wunderbaren Augen blitzten, seine krankhaft eingefallenen Wangen waren lebhaft geröthet, sein beredter Mund sprühte von Witz und Heiterkeit ...

»Nun, Ihr großen närrischen Kinder der Natur« — rief ihnen Amalie Wolff scherzend entgegen — »auf welchen elysischen Gefilden habt Ihr heute botanisirt und poetische Gänseblümlein abbuchstabirt: Er liebt mich — von Herzen — mit Schmerzen ...«

»Ein wenig — fast gar nicht!« — fiel die Schäferin mit neckischem Seufzer ein und sah dabei schelmisch-zärtlich-vorwurfsvoll auf ihren getreuen, noch immer jugendlich erscheinenden Gefährten.

»O—h! holde Chloe! Welche Herzkränkung für Deinen zärtlichen Amynthas!« — und Wolff beugte mit der Grazie des vorigen Jahrhunderts ein Knie vor seiner Huldin und führte ihre Fingerspitzen zierlich an seine Lippen.

»Weh' Treuloser!« — sang Amalie Wolff mit den Tönen einer Dido Abandonnata — »Ich laß mich von dir scheiden, wenn Du Deine Chloe nicht sogleich zu — Tische führst, denn ich habe formidabeln Hunger und die lieben unschuldigen Fische der Spree kochen aus Rand und Band ...«

»Danke, danke, meine Vögel erwarten mich zum Mittagbrod, auch speise ich, wenn ich Sommer wohne, nur ganz ländlich Milch und Eier. Aber, Theuerste, wenn Sie erlauben, komme ich zum Kaffee-Plauderstündchen wieder — und wie wäre es, charmantes Wölffchen, mit einem Abendspaziergange nach der himmlischen Jungfernhaide?«

Damit flatterte der unermüdliche, unverwüstliche sechzigjährige Schmetterling davon, daß der große Blumenstrauß auf dem Florentiner nickte und die gelbweißen Hutbänder in der Sonnenluft hinterherflogen ...

Pius Alexander Wolff schaute ihr trübe nach: »Welch eine beneidenswerthe Gesundheit und ewig blühende Jugendlichkeit — — und sie könnte meine Mutter sein! Wenn ich doch auch solch eine köstlich frische Natur wäre und nicht ewig an meine armselige Gesundheit denken, nicht immer mit meiner Stimme, mit meiner Kraft so ängstlich haushalten müßte — welch ein Künstler könnte ich sein — werden!« — Dabei hatte der arme Wolff — unbewußt und in trüben Gedanken — das frische Feldblumenbouquet mit den nervös zuckenden Fingern zerblättert ...

Sein Bild! Und sein banges Ahnen sollte nur zu bald erfüllt werden. Nach drei Jahren fand er in Weimars geliebter Erde ein frühes Grab.

Mutter Krickeberg überlebte den großen Kollegen noch um 14 Jahre. Sie durfte am 16. Februar 1837 noch in seltener Frische und Kraft und unter freundlichster Theilnahme des Publikums auf der Hofbühne den Tag feiern, an dem sie vor einem halben Jahrhundert zuerst vor die Berliner getreten war. Die Kollegen gaben der allbeliebten Veteranin ein fröhliches Fest und König Friedrich Wilhelm der Dritte zeichnete sie durch Verleihung der großen Medaille für Kunst und Wissenschaft aus — damals noch eine seltene Auszeichnung. Die sollte nicht nur der würdigen und treuen Menschendarstellerin lohnen — auch der fleißigen und begabten Schriftstellerin. Mehrere Lustspiele von Sophie Friederike Krickeberg, zum Theil nach dem Französischen bearbeitet, waren zu meiner Zeit gern gesehene Repertoirstücke der Berliner Hofbühne, wie: »Der Kammerdiener« — »Die Ehrenrettung« — »Die Odaliske«.

»Mein letzter Hauch gehört der Bühne!« Wie oft habe ich dies Wort aus Mutter Krickebergs Munde gehört! Sie sollte es erfüllen. Noch fünf Jahre nach der Feier ihres fünfzigjährigen Bühnenjubiläums gehörte sie dem Berliner Hoftheater in Ehren an. Wenn ihre Kinderrollen mitgezählt werden, hat sie sicher zwei Menschenalter lang die geliebten

Bretter betreten. Am 1. April 1842 ließ sie sich pensioniren. Sechs Wochen später, am 17. Mai, verwehte ihr letzter Hauch. Sie war eine brave Frau, eine wackere Künstlerin, eine treue, ehrliche Kollegin!

* * *

Mutter Eunicke! Wie frohmüthig lacht sie mich aus meinem Bilderbuche — und aus der Erinnerung an. Unter der riesigen weißen Tollenhaube mit den hohen Flügelschleifen huschen krause silberne Löckchen vor, um den Hals trägt sie einen mächtigen weißen Umklappkragen, wie die altdeutschen Studenten. Der Humor lacht aus ihren guten blanken Augen, drei Schelme kichern in den Grübchen von Kinn und Wangen. Ich habe nie eine — im besten Sinne — drolligere Kollegin gehabt, als Mutter Eunicke. Selbst die ernsteste Gesellschaft, die finstersten Gesichter wußte sie durch ein hingeworfenes drastisches Wort zu erhellen und die kleinen intimen Diners und Soupers bei Eunicke's, wo es auch stets etwas besonders Gutes gab, sind die lustigsten meines Lebens geblieben. Dabei war die Häuslichkeit eine musterhaft geordnete, wie in dem solidesten Bürgerhause. Daß ich an Mutter Eunicke's gastlichem Tische zuerst Ludwig Devrient näher kennen lernte, habe ich schon erzählt. Dort trat ich auch zuerst einem alten bewährten Freunde des Hauses näher: dem Geheim-Kämmerier des Königs — Papa Timm. Der ist auch mir ein treuer ehrlicher und hülfreicher Freund geworden und in mancher schwierigen Lebensstunde geblieben — bis an seinen Tod.

Im nächsten Jahre werden es hundert Jahr, daß Mutter Eunicke als Therese Schwachhofer zu Mainz geboren wurde. Sie war eine geborene Opern-Soubrette und erregte — noch ein halbes Kind — als solche in Frankfurt a. M. und Amsterdam das freundlichste Aufsehen. Kaum zwanzigjährig kam sie 1797 an das Berliner Nationaltheater unter der artistischen

Leitung von Professor Ramler und Kammergerichtsrath von Warsing, debütirte als Amor im »Baum der Diana« und entzückte durch Gesang und Spiel. Stimmen jener Tage nennen sie: Zierlich gebaut, graziös, anmuthig — und ihre Stimme volltönend und von großem Umfange. In demselben Jahre heirathete sie den glänzenden Tenoristen der Berliner Bühne — den unvergleichlichen Tamino in der »Zauberflöte« und Tarar im »Azur«, den geschiedenen Gatten von Henriette Schüler — der später so berühmten Hendel-Schütz. Thereſe Eunicke wurde in ihrer Jugend besonders als Donauweibchen — Kleiner Matrose — Lilla — Papagena — Fritz im »Hahnenschlag« — Paul von Husch in Kotzebue's »Pagenstreichen«, Florine in »Fanchon« gefeiert. Sie entzückte durch Frische, Schalkheit und Humor. Zu meiner Zeit war sie die drolligste »komische Alte« — auf der Bühne, wie im Leben.

Ihre älteste Tochter Johanna hatte von Vater und Mutter die herrliche Stimme, Lieblichkeit, Anmuth und das große dramatische Talent geerbt. Sie war bald die reizendste Susanne — bald der unwiderstehlichste Page Cherubim in »Figaros Hochzeit«. Sie bezauberte die Berliner als Zerline, Klein-Rothkäppchen, Fanchon, Aennchen (Freischütz), Ollivier (Johann von Paris), Amenaide (Tankred) — vor Allem aber als E. T. A. Hoffmanns Undine. In »Richard Löwenherz« sah sie der Schwede Atterbom im Juli 1817 die Geliebte Richards »vortrefflich« spielen. Er nennt sie »romantisch, entzückend« und fährt dann fort: »Sie ist jene junge, schöne und wegen ihres fleckenlosen Rufes allgemein geachtete Sängerin, welche gewöhnlich die Undine in jener Oper darstellt, die Fouqué aus einer bekannten Sage machte und die von Hoffmann komponirt wurde. Sie hat auch in ihrer Gestalt, ihren Augen, ihrem Gesange und überhaupt in ihrem ganzen Wesen viel Undinenartiges, nur schade, daß das Weiche, Holde, feenhaft Enthusiastische, womit die Natur sie so reich begabt hat, schon aus seiner ungeschminkten Natürlichkeit in

ein wenig Koketterie auszuarten scheint . . .« Doch sollte Johanna Eunicke nie wieder als Undine vor die Berliner treten. Am 29. Juli wurde das Schauspielhaus ein Raub der Flammen — und mit ihm die glänzenden Dekorationen zur »Undine«, nach Schinkels Entwürfen von Gropius so meisterlich gemalt. Die Oper wurde schon nach wenigen Aufführungen zurückgelegt und als sie mit neuen Dekorationen wieder in Scene gesetzt wurde, war ihr armer genialer Komponist längst begraben und seine erste zaubervolle Undine hatte ihre Stimme verloren und die Bühne verlassen. Sie war kaum fünfundzwanzigjährig, als die holde Stimme ihr plötzlich versagte (1825). Freund Timm wußte ihr eine für ihre jungen Jahre und für jene mageren Tage brillante lebenslängliche Pension von 800 Thaler zu verschaffen. Die Liebe versorgte sie noch glänzender. Der berühmte Hof-, Revuen- und Portrait-Maler Krüger verliebte sich sterblich in die liebenswürdige Johanna und führte sie als Gattin heim und trug sie bis an ihren Tod auf Händen. Sie war eine reizende Braut — und wurde die solideste Hausfrau. Ja, sogar ein wenig Eifersucht redete man ihr nach. Sie wollte immer dabei sein, wenn ihr Gatte junge hübsche Gesichter portraitirte. Als Krüger mein Pastellbild malte, dessen Photographie vor meinen »Komödiantenfahrten« steht, saß die gute Johanna regelmäßig im Atelier und strickte an einem immensen grauwollenen Strumpfe. Die Ehe war kinderlos, aber die glücklichste bis zu Johanna's Tode im Jahre 1856. Schon ein Jahr darauf folgte ihr der vereinsamte Krüger ins Grab.

Vater Eunicke war schon 1844 im achtzigsten Jahre und Mutter Eunicke 1849 vorangegangen, besonders von ihrer Tochter Johanna, die ihre Eltern bis zur Anbetung liebte, tief betrauert. Käthchen Eunicke, meine holde Kollegin von der Königstadt, heirathete die bildschöne erste Violine jenes Theaters. Ihr Gatte wurde später Musikdirektor in Bremen. Käthchen trat dort als Kirchensängerin auf.

Karoline Eunicke war die reizendste der drei schönen Schwestern. Für die Bühne hatte sie weder Talent noch Lust. Durch Timms Protektion wurde sie Kammerfrau der Fürstin Liegnitz. Als ich während meines Gastspiels in Berlin 1834 mit der Mutter beim Geheimkämmerier speiste, stellte dieser uns einen angenehmen jungen Doktor als Bräutigam Karolinens vor ... Wie viel Menschen-Schicksale — im engen Raum von wenigen Zeilen!

* * *

Es sind jetzt hundert Jahr, daß Luise Mühl — am 5. Juni 1777 zu Berlin geboren wurde. Niemand außer mir wird ihrer an dem Tage gedacht haben! Und doch war Luise Fleck-Schröck einst die holdeste, liebenswürdigste und achtungswertheste Schauspielerin einer großen Kunstzeit!

Wie anmuthvoll — ja, wie schön ich die achtundvierzigjährige Frau mit den lieblichen reinen Zügen, dem überreichen Goldhaar und der süßen Vogelstimme bei meinem ersten Besuche noch fand, habe ich im ersten Bande meines »Bühnenlebens« schon erzählt. Ich sollte sie auch auf der Bühne bewundern und als musterhafte Hausfrau und Mutter schätzen lernen. Sie, die deutsche Ninon d'Enclos — was die unverwelkliche Schönheit und Jugend betrifft — durfte es wagen, Rollen, die ihr großer Fleck ihr noch einstudirt hatte, wie die Kordelia im »Lear«, noch nach 25 — ja, 30 Jahren zu spielen. Und sie spielte sie stets siegreich. Sie war noch als hohe Vierzigerin eine holdselige Kordelia voll Zärtlichkeit, Sanftmuth und echt weiblicher Würde. Ihre weiche klangvolle Herzensstimme rührte in dieser Rolle zu Thränen. Als Friederike Bethmann 1816 starb, war Luise Fleck-Schröck die würdigste Erbin ihrer Rollen. Sie entzückte als Margaretha in den »Hagestolzen«, Thekla, Gräfin Rutland, Elisabeth (Don Carlos), Emilia Galotti, Julie (Romeo), Elise Valberg,

Maria Stuart: Zu meiner Zeit war Mad. Fleck-Schröck auch ausgezeichnet im feineren Lustspiel: als vornehme Dame, als eitle oder eifersüchtige Frau. Dabei war sie geschmückt mit allen häuslichen Tugenden und noch lange die verehrteste Großmama im Kreise zahlreicher Söhne und Töchter, Enkel und Enkelinnen. Eine Tochter war an den bekannten Professor der Holzschneidekunst und Kalendermann Gubitz, eine zweite an Friedrich Ludwig Schröders Neffen, den Dr. Unzer, einen Sohn von Dorothea Ackermann, und nach dessen Tode an den namhaften Schauspieler von Lenz verheirathet, der auf dem Theaterzettel den bürgerlichen Namen »Kühne« angenommen hatte. — Der schönen Großmama war es noch vergönnt, ihr fünfzigjähriges Künstler-Jubiläum an der Berliner Bühne, der sie dies halbe Jahrhundert ununterbrochen angehört hatte, in vollen Ehren 1842 zu feiern. Dann trat sie in Pension. Drei Jahre später, als des Herbstes Blätter fielen, ist sie in Prenzlau im Hause einer verheiratheten Tochter gestorben. Auf ihren letzten Wunsch wurde die Leiche nach Berlin gebracht, um neben ihrem großen Fleck zu ruhen ...

Ich werfe in meinem Bilderbuche noch einen wehmüthigen Blick auf dies süße mädchenhafte Gesicht ... Staub! Alles Staub! Mein Herz fröstelt! Armes Menschenleben!

* * *

Wilhelmine Unzelmann war eine schöne stolze Erscheinung mit einem angenehmen Organ. Eine Tochter des berühmten Bassisten Franz, war sie schon mit zwölf Jahren unter Iffland im Chor aufgetreten. Zwei Jahre später, 1816, ließ Graf Brühl sie als Adele in »Fanchon« debütiren und, ihr schönes Talent richtig erkennend, durch die Professoren Lewetzow und Koberwein und Pius Alexander Wolff für die Bühne ausbilden. Schon 1820 konnte sie als Jungfrau von Orleans auftreten, — mit so großem Beifall, daß der König sogleich eine

Wiederholung der Rolle befahl. Dennoch konnte sie neben einer Stich nicht aufkommen und mußte sich gewöhnlich mit zweiten Rollen begnügen. Ihr Trost war, daß sie Schicksalsgenossinnen hatte, — eine auch in mir! Zu ihrem Unglück mußte sie auch noch einen leichtsinnigen Sohn des alten leichtsinnigen Unzelmann und der im Leben nur zu oft zu genialischen Friederike Unzelmann-Bethmann heirathen. Erst als sie diese schwere Kette nach achtjährigem Elend 1829 abgeschüttelt hatte, athmete sie freier auf. Sie heirathete später den Ministerialsekretär Werner, blieb aber noch lange Jahre in Mütterrollen neben Frau Crelinger eine treue Stütze der Bühne. Sie war eine gewissenhaft fleißige, denkende Schauspielerin und aufrichtige Kollegin.

Henriette Sebastiani, geborne Collet, spielte schon unter Iffland mit Glück komische Alte und war noch zu meiner Zeit eine köstliche Mademoiselle Reinhold in den »Hagestolzen«, Jungfer Jacobe Schmalheim in der »Aussteuer«, Nachbarin in »Das war ich«, Sibylle in »Cäsario«, Frau Krebs in »Der grade Weg ist der beste«, streng charakterisirend und alle gewaltsamen äußeren Effekte verschmähend. Sie war eine echte Komödiantin der guten alten Zeit, die auch die undankbarsten Rollen mit Fleiß und Liebe spielte und dadurch hob; dabei eine gute wohlwollende, milde und treue Freundin. Als sie im Frühling 1827 als Madame Zephyr in Kotzebue's Posse »Die gefährliche Nachbarschaft« von der Bühne Abschied nahm, um in Pension zu treten, ließ sie im Publikum und unter den Kollegen nur trauernde Freunde zurück. 1839 ist sie still gestorben. — Ihre Tochter Constanze Sebastiani war längere Zeit ein geschätztes Mitglied der Berliner Oper.

Wilhelmine Dötsch, geb. Schulz, hatte ihre Künstlerlaufbahn als konzertirende Flötenvirtuosin begonnen. Auf der Bühne war sie ausgezeichnet in niedrig komischen Rollen, besonders im Berliner Dialekt. So sehe und höre ich sie als Dörthe in den »Wienern in Berlin« noch lebhaft vor mir:

»Jnäd'je Frau, als ick anjetzt
Um die Ecke rannte,
Kam auf een Mal anjeflitzt
Jhre jnäd'je Tante,
Sah mir an un winkte mich,
Macht' een lang Jesichte:
Liebe Dörthe, weest Du nich,
Wo is meene Nichte!

— und als Fiekchen im »Stündchen vor dem Potsdamer Thor«. Später gab sie auch mit Glück die Marzelline in »Figaro's Hochzeit«, Frau Bertrand in »Maurer und Schlosser«, Muhme Brendel in den »Deutschen Kleinstädtern«. Sie war eine Busenfreundin von Frau Stich und dadurch ihren meisten anderen Kolleginnen wenig freundlich gesinnt. Nach meinem Abgange heirathete sie den Advokaten von Wrochem und starb schon 1839.

* * *

Luise von Holtei, dem idealen Käthchen von Heilbronn, durfte ich im Leben nicht näher treten. Ich sah sie nur einige Mal in ihren lieblichsten Rollen auf der Bühne — — und dann im Sarge!

Die junge holdselige Kollegin kränkelte schon, als ich in den Verband des Hoftheaters trat. Ich konnte ihr keinen kollegialischen Besuch machen. Auch hatte ich gehört, daß Herr von Holtei sich sehr — unfreundlich über mein Engagement ausgesprochen, als eine Kränkung und Beeinträchtigung seiner Luise. Er hat mir auch bis auf den heutigen Tag nicht vergeben, daß ich an der Königlichen Bühne in demselben Alter für 1000 Thaler engagirt wurde, in welchem seine Gattin 300 Thaler erhielt, und daß sie von 1817—25, ihrem Todesjahre, nur auf 800 Thaler Gage gestiegen war, während mir schon im vierten Jahre nach meinem Engagement 1800 Thaler bewilligt wurden. Dafür — denn anders habe ich weder Luise, noch Karl von Holtei jemals gekränkt — hat der Unversöhnliche mir noch oft seine Zähne und seine — Feder gezeigt.

In der vierten Woche nach meinem Engagement, am 28. Januar 1825, war ich in der Leseprobe von »Pauline«, Schauspiel von Frau von Weißenthurn, — da stürzte der alte ewig stotternde Theaterdiener Jäger in den Saal und konnte vor Erregung kaum hervorstottern: Soeben ist Frau von Holtei verschieden. . .«

Wie waren wir da Alle — Alle so erschüttert, als träfe jeden Einzelnen dieser Schlag ganz besonders. Mad. Wolff schluchzte laut auf und selbst ihr Gatte verlor die Fassung. Niemand vermochte weiter zu lesen. Der Regisseur, Herr v. Lichtenstein, schloß die Probe. Wolff flüsterte seiner Frau zu: »Ich will den armen Holtei besuchen. Soll ich Dich vorher nach Hause begleiten?« — »Nein! Ich muß mich hier erst fassen . . . « Ein Strom von Thränen unterbrach sie. — »Ich werde hierbleiben und Mad. Wolff nach Hause führen!« sagte ich hinzutretend. Aber vergebens suchte ich nach Trostesworten. Erst als Amalie Wolff von der verstorbenen Freundin sprechen konnte, milderte sich ihr Schmerz. Sie rühmte Luise Holtei als treue, sorgliche Mutter, liebende Gattin und fleißige Hausfrau. Sie sprach von ihrem reinen Engelsgemüth . . . Aber sie zitterte noch, wie sie an meinem Arm nach Hause ging. Beim Lebewohlsagen blickte sie mich liebevoll an und sagte herzlich: »Nie werde ich vergessen, wie auch Sie die Todesnachricht erschüttert hat. Und doch war Luise von Holtei Ihre gefährliche Nebenbuhlerin in dem Herzen des Berliner Kunstpublikums. Von heute an zählen Sie vertrauensvoll auf meine wahre mütterliche Freundschaft!« Und Amalie Wolff hielt Wort.

Dem Begräbniß der viel beweinten jungen Künstlerin wohnte auch ich bei — dem ersten in meinem Leben. In einem großen Parterrezimmer versammelten sich die Beileidtragenden. Das holde Käthchen lag unter Blumen weißgekleidet da, — so lieblich, als schlummerte sie süß unter dem Hollunderbaum, im Traum ihrem Ritter ihre mädchenhaft keusche Liebe ge-

ſtehend . . . Schwarze geſcheitelte Haare umrahmten die edle Stirn, lange Augenwimpern beſchatteten die Wangen, als müßten ſie ſich jeden Augenblick zu Wetter von Strahl erheben . . .

Und doch war das holdeſte Käthchen von Heilbronn für immer von uns gegangen — die ſchönſten Augen Berlins ſollten ſich nie wieder öffnen . . . Starr lag ſie da in ihrem Sarge . . . Wie das ſo eiſig an mein junges, lebensfrohes Herz griff!

Vierzig Jahre ſind ins Meer der Ewigkeit verſunken, ſeit ich dieſe rührende Leiche geſehen, — und noch heute kann ich mich jedes Zuges des ſelbſt im Tode ſo holden Antlitzes erinnern . . . Es wird wenig mehr von Luiſe von Holtei geſprochen: — und doch hat man nach ihr keine lieblichere Melitta — kein idealeres Käthchen von Heilbronn geſehen . . .

Karl von Holtei, ſein Söhnchen und Töchterchen an der Hand, ſtand bleich und vergrämt neben dem Sarge, verzweiflungsvoll das überſtrömende Auge auf das ſüße blaſſe Geſicht geheftet. Welche bangen Gedanken — welche bitteren Klagen und Selbſtanklagen müſſen da durch ſeine Seele gegangen ſein! Das iſt mir erſt klar geworden, als ich in ſeinem offenherzigen Selbſtbekenntniß: »Vierzig Jahre« die Blätter über ſeine Luiſe las . . .

Luiſens Kindheit war eine traurige, dunkle — und dies Dunkel hat ſelbſt der offenherzige Herr von Holtei bis heute nicht zu lichten gewagt. Er erwähnt nur in den »Vierzig Jahren« aus der Zeit ſeines Brautſtandes mit Luiſe (1820) eines Breslauer Gerüchts: Luiſe Rogée ſei nicht die Pflegetochter ihrer Pflegemutter, der einſt berühmten Sängerin Eigenſatz, ſondern deren leibliches Kind, und daß ihr »dereinſt ein bedeutendes Vermögen zufallen werde. Obgleich ich nun ſehr genau wußte, Luiſe ſei die natürliche Tochter einer armen und keineswegs zu preiſenden Frau in Wien, habe dort als kleines Kind ſchier betteln müſſen, ſei der ſorgloſen Mutter förmlich abgekauft und dann von gütigen Händen liebevoll und

sorgsam erzogen worden; obgleich ich sehr genau wußte, die wirkliche unmütterliche Mutter lebe noch und lebe von den Unterstützungen, die durch Luisen ihr zuflossen; obgleich ich das Alles wußte, schwieg ich doch zu jenen mystischen Andeutungen, erwiderte sie nur durch ein bedeutsames Lächeln und war zufrieden, daß sie mir zu Hülfe kamen« — bei den hochadligen Verwandten, die eine »arme« Komödiantin sicher nicht in ihre Familie aufgenommen hätten.

In Berlin glaubte man jedoch allgemein und auch Amalie Wolff, in deren Familie Luise Rogée längere Zeit wie ein eigen Kind gelebt hatte, und die bis an ihren Tod ihre vertraute mütterliche Freundin geblieben war, erzählte mir wiederholt: Luise Rogée sei die Tochter des österreichischen Reichsgrafen von Herberstein und der Sängerin Eigensatz, die viele Jahre hindurch eine Pension des Grafen bezog und auf dessen schlesischer Besitzung Grafenort wohnte.

Christiane Dorothea Eigensatz, eine Tochter Kassels, trat schon 1794 mit vierzehn Jahren als Bärbchen im »Figaro« auf der Berliner National-Bühne auf und wirkte auf derselben eben so glücklich als Schauspielerin, wie als Sängerin. Gerühmt werden ihre »höchst einnehmende Gestalt«, ihre schöne Stimme, ihr klarer Blick bei Auffassung der Charaktere. Besonders beliebt war sie als Margarethe in den »Hagestolzen«, Zerline im »Don Juan«, Amor im »Baum der Diana«, Blondchen in der »Entführung«, Rosamunde in »Abälino«, Marie in »Blaubart«, Papagena und kleiner Savoyard. Von Berlin ging Dlle. Eigensatz 1804 nach Wien und soll sich dort verheirathet haben. Später finden wir sie als Pensionärin, Beschließerin, Schloßtheater-Direktorin, Schauspielerin, Sängerin und Pflegemutter von Luise Rogée in Schloß Grafenort beim Grafen Herberstein wieder, Luise zur Schauspielerin ausbildend.

Schon 1816 tritt Luise Rogée ein bescheidenes Engagement an der Berliner Hofbühne — mit jährlich 300 Thaler

Gage an. Zelter berichtet am 16. Juni 1816 an Goethe: »Es thut sich ein junges Mädchen, Luise Roger (sic!) bei uns gar vortheilhaft auf. Sie hat eine natürlich klingende, fließende, leidenschaftliche, anmuthige Sprache, sieht wohl aus, doch ist sie etwas zu klein!« — Während eines Urlaubs lernt sie in Grafenort auf dem Schloßtheater Karl von Holtei kennen, der dort seine ersten theatralischen Versuche macht. Sie lieben und verloben sich. Doch bald erhält der leichtsinnige Holtei von seiner Braut einen Absagebrief, — mit derselben Post, die nach Breslau die erste Nachricht vom Brande des Berliner Schauspielhauses (29. Juli 1817) bringt. Nach zwei Jahren folgt in Breslau die Versöhnung und ein Gastspiel Luisens als Lottchen in Kotzebue's »Versöhnung«, Amine, Bäschen, Melitta, Lisbeth, Susette, Rosine und Salome in Ifflands »Reise zur Stadt« — heute fast sämmtlich vergessene Stücke. Herr von Holtei macht nun selber in Breslau einen acht Monate langen theatralischen Versuch — ein eben so langes Fiasko. Dann beginnt er sein ruheloses Künstlerleben, das kürzlich in einem Breslauer Kloster zum Abschluß gekommen, als fahrender Troubadour und Deklamator und Mitglied der armseligsten Wandertruppe — — während Luise in Berlin auf dem Todtenbett liegt und kaum Hoffnung hat, die Bühne je wieder zu betreten. Am 4. Februar 1821 wird die noch kränkelnde Luise Rogée in dem schlesischen Dörfchen Obernigk — Frau von Holtei . . .

Unter diesem Namen betrat Luise im Mai zuerst die Breslauer Bühne als Kotzebue's Gurli — und jetzt erst beginnt ihr Künstlerruf — — aber auch das Wirrsal ihres armen, einst so hoffnungsvoll knospenden Lebens. Luise war der Liebling des Breslauer Publikums — bis der »Mann der Frau von Holtei«, der als Theaterdichter und Sekretär mit engagirt war, nicht allein sich, auch die arme Luise unmöglich gemacht hatte — wie er in den »Vierzig Jahren« mit merkwürdiger Offenheit selber erzählt. Dort finden wir folgende Stelle über

das zweite Jahr der Ehe und über Luise: »Ihr ganzes Wesen war Hingebung. Traurig genug, daß ich es eingestehen muß, diese Hingebung genügte nicht, mich geistig an sie zu fesseln, wie ich gemüthlich an sie gebunden war. Mein Herz gehörte ihr, aber mitten im Genuß eines uneingeschränkten, durch nichts gestörten Besitzes, fing ich an mich zu langweilen . . . « Und Luise wurde einer — Kunstreiterin geopfert! Der Theater-Sekretär Holtei wollte diese Kunstreiter in einem Spektakelstück »Die Räuber der Abruzzen« auf die Breslauer Bühne bringen. Die Breslauer Schauspieler weigerten sich natürlich, als Beiwerk zu den Kunstreiterpferden zu figuriren: mit Ausnahme der armen Dulderin Luise von Holtei. Es kam zu den unerhörtesten Zeitungs- und Theaterskandalen. Karl von Holtei hatte sich und seine Gattin am Breslauer Theater unmöglich gemacht . . . Gastspiele in Prag, Wien, Berlin, Hamburg vermochten für Luise kein Engagement zu erringen. Erst ein Bittgesuch an König Friedrich Wilhelm III. verschaffte der holden Künstlerin im Frühjahr 1824, zu derselben Zeit, als ich bei dem werdenden Königstädter Theater in Berlin eintraf, an der Hofbühne eine bescheidene Stellung mit jährlich 600 Thaler Gage und 100 Thaler geheimer königlicher Zulage. Erst im nächsten Jahre sollte die Gage auf 800 Thaler erhöht werden, aber Luise durfte das nicht mehr erleben.

Am 21. April 1824 wurde in Berlin zuerst Heinrich von Kleists »Käthchen von Heilbronn« in der Holbein'schen Be- und Zerarbeitung gegeben. Luise von Holtei gab und schuf für Berlin die Titelrolle: ein reizendes Bild der Unschuld, kindlicher Naivetät und rührender Liebe. Nur in der großen Scene vor den Richtern der Vehme reichte ihr Organ, das bei Ueberanstrengung im großen Raum in der Höhe leicht einen schneidenden Ton annahm, nicht aus und ihre zarte kindliche Gestalt erschien zu dürftig. Grabezu entzückend aber war sie in der duftigen Traumscene unter dem Hollunderbusch. Seit jenem Abende ist der Name »Luise von Holtei« unlöslich an den Namen

»Käthchen von Heilbronn« geknüpft — leuchtend für alle Zeiten, so lange es eine deutsche Kunst und Kunstgeschichte gibt!

Als Käthchen sollte die Holde auch für immer von den Brettern scheiden. Seit Jahren hatte sie schon an täglichen heftigen Krämpfen gelitten. Ende November wirkte sie in Potsdam mit und kam erkältet in der Nacht heim. Am nächsten Abend spielte sie — schon im Fieber — in Berlin das Käthchen. Den Kollegen sagte sie noch während der Vorstellung: »Ich bin ernstlich krank und wenn ich mich dies Mal niederlege, werde ich nicht mehr aufstehen!«

Das Wort sollte traurige Wahrheit werden. Die Krankheit entwickelte sich schnell zur gefährlichsten Herzbeutelentzündung. Furchtbar hat die arme Dulderin gelitten. Aus den Fieberphantasien der letzten Tage erzählt Holtei folgenden erschütternden Zug: ... »Gewöhnlich sprach sie von sich in der dritten Person und konnte oft stundenlang den Gedanken nicht fassen, daß sie selbst es sei, über welche sie redete ... Einige Nächte vor ihrem Tode sah sie mit dem innern Auge und beschrieb deutlich eine Reihe von Wagen, welche unter unsern Fenstern aufgefahren wäre. Sie ahmte das Gespräch der Leute nach, die sich da versammelt hätten und stieß mit peinlicher Hast kurze Sätze aus: Wer ist denn da gestorben? — Die Holtei! — Die junge Frau? Schon so zeitig? — Was sind das für Wagen? — Die gehören den Aerzten. Sie sind in ihres Mannes Zimmer versammelt.« — Nach einigen Tagen hielt wirklich die Reihe Wagen unter ihren Fenstern und in Holtei's Zimmer secirten die Aerzte, was von Luise auf Erden übrig geblieben war.

Bald darauf erschien von Holtei und seinen Freunden ein Heftchen Gedichte: »Blumen auf das Grab der Schauspielerin Luise von Holtei«. Der Gatte besang in 51 Liedern: Luise als Bettlerkind, Künstlerin, Geliebte, Gattin und Mutter ... Und ihre Sterbestunden nach dem Possen-Couplet aus den »Wienern in Berlin«:

War's vielleicht um Eins?
War's vielleicht um Zwei?
. . . . . .
War's vielleicht Eins oder Zwei,
Das ist mir ganz einerlei . . .

Ein Schrei der Empörung ging durch Berlin — besonders da man wußte: wie der Sänger seine »unbeschränkte Freiheit und Jugend« genoß. In den »Vierzig Jahren« heißt es unverschleiert: »und ein wildes Leben begann!«

Es hat größere Schauspielerinnen gegeben, aber schwerlich eine holdseligere, als Luise von Holtei. So oft ich Heine's duftigstes Lied höre oder lese:

Du bist wie eine Blume
So hold, so schön, so rein —

muß ich an Luise von Holtei und Käthchen von Heilbronn denken — — in tiefer Wehmuth!

* * *

Horch! Die »muntren Nachtigallen« — aus ferner Frühlingszeit!

Eine schöne königliche Frau steht vor mir, frische Rosen in den vollen Locken, mit einer Büste, die den berufensten Künstler zu einer Juno begeistern könnte — — Anna Milder-Hauptmann!

Als Kind hatte mich schon in Karlsruhe die Emmeline der Milder entzückt — beim Wiedersehen in Berlin erstarrte ich vor ihrer marmornen Ruhe! — wie die junge frohe Lina an Bruder Louis schrieb, ahnungsvoll hinzufügend: »was muß dies Herz erlebt haben, ehe es so erstarren konnte!« *)

Heute, da eine lebensernste greise Frau, deren Herz viel erfahren und unter dem goldigsten äußeren Schimmer auch

*) Bühnenleben I., S. 298.

viel geweint hat, dem schönen Bilde der alten zaubertönigen Kollegin tiefer in's Auge schaut und auf ihr schicksalsreiches Leben zurückblickt — — da versteht sie jenes Erstarren!

Schon um eine friedliche fröhliche Kinderzeit hat das Schicksal die kleine Anna Milder betrogen. Ja, sie hatte kaum eine Heimat, kaum ein Vaterhaus. Der Vater war österreichischer Kabinets-Courier, bald für diese, bald für jene k. k. Gesandtschaft in fernen Ländern thätig. So im Jahre 1785 in Konstantinopel — und dort wurde Anna geboren. Später finden wir sie in Bukarest und dann in Wien wieder — in sehr gedrückten Lebensverhältnissen. Sie selber sprach nie von ihrer Jugendzeit. Diese süßesten Erinnerungen waren ihr versagt. Freund Ludwig Rellstab, der in seiner Begeisterung für die Catalani und Schechner unserer Sängerin nie ganz gerecht geworden ist, behauptete sogar: Anna Milder diente in Wien als Kindsmagd, Stuben- oder Zimmermädchen, als der feinnasige und feinohrige Theaterdirektor Schikaneder sie zufällig eine Arie singen hörte und so die süßeste vollstimmigste Nachtigall entdeckte. Aus jener niederen Sphäre hafte ihr noch der fatale Wiener Dialekt an, der sich sogar in ihrer Iphigenie und Alceste breit mache . . .

Nach einer andern Quelle wurde die fünfzehnjährige Anna, als sie in Wien die erste Opern- und Kirchenmusik gehört hatte, von diesem nie geahnten Zauber menschlicher Stimmen so ergriffen, daß sie zu dem Organisten und Chorrepetitor Sigismund Neukomm ging und ihn bat: sie auch so himmlisch singen zu lehren! Neukomm, bezaubert von dieser herrlichen vollen und metallreichen Stimme, wie er nach der Mara nie wieder gehört, unterrichtete Anna Milder zwei Jahre lang und stellte sie auch seinem großen Lehrer Joseph Haydn vor, der ihrem seltenen Talent gleichfalls die glänzendste Zukunft als Sängerin prophezeite. Bald darauf hörte nun Meister Schikaneder ihre herrliche Stimme und sah ihre hohe schlanke Gestalt und ihr schönes edles Gesicht — und sein Entschluß stand fest: dies

so viel versprechende junge Talent für seine Bühne ausbilden zu lassen. Der große Stimmkünstler Salieri wurde ihr Lehrer — und mit achtzehn Jahren betrat Anna Milder als Juno in der Oper: »Der Spiegel von Arkadien« zuerst die Bretter — mit berauschendstem Erfolge! Der Enthusiasmus proklamirte ihre mächtige und im süßesten Wohllaut leicht dahinquellende Stimme zu einem Weltwunder — die Sängerin zu einer zweiten Mara! Die Jugend und das Alter huldigten ihrer imponirenden Schönheit ... aber dieser berauschendste Triumph konnte das junge Mädchen nicht vergessen machen: welche Demüthigungen als — Weib sie hatte über sich ergehen lassen müssen, ehe sie von der Bühne herab als Königin singen und herrschen konnte. Um die Blüte ihrer Jugend war sie betrogen. Und die kann keine goldne Frucht ersetzen. Die gefeierte Primadonna Anna Milder hatte schon mit achtzehn Jahren gelernt, die Menschen zu verachten!

Schon ein Jahr nach ihrem Debüt betrat sie als glänzendster Stern die Bühne der Hofoper — und die berühmtesten Komponisten ihrer Zeit wetteiferten, für diese Wunderstimme Opern zu schreiben. So komponirte Weigl für sie die Emmeline seiner »Schweizerfamilie«, Beethoven seine Leonore im »Fidelio«, Bernhard Klein die Titelrolle seiner »Dido«, Cherubini die »Faniska«. — Napoleon, vor dem sie 1809 in Schönbrunn sang, war so von ihrer Stimme entzückt, daß er ihr die glänzendsten Anträge machte, mit dem Titel Kammersängerin als Primadonna an die Große Oper nach Paris zu kommen.

Auf der Höhe ihres Ruhmes traf die Gefeierte eine tiefe Enttäuschung — die bitterste ihres Lebens. Mit fünfundzwanzig Jahren heirathete Anna Milder den Wiener Hof-Juwelier Hauptmann. Diesem zu Liebe hatte sie Napoleons Ruf nach Paris abgelehnt ... Die Ehe war die unglücklichste und wurde schon nach wenigen Jahren getrennt. Dadurch war der Sängerin, die sogar den Namen Hauptmann ablegte, Wien für immer verleidet. So kommt Mad. Milder 1815 nach Berlin,

wo sie bereits vor drei Jahren so ruhmvoll gastirt hatte. Sie tritt als Glucks Armide auf — und hat Berlin im Sturm gewonnen. Sie ist eine geborne Gluck-Sängerin. Nicht nur ihre volle imposante Stimme, auch ihre königliche Gestalt und plastische Ruhe weisen sie auf diese großartigsten Tonschöpfungen hin. Zelter schreibt über ihre Armide entzückt an Goethe, nennt sie »ruhig, schönarmig, weiß, weich, deutsch, sicher, unverderblich« und rühmt ihre »kostbare goldene Stimme, die offenbar zu den Raritäten gehört, indem man sich mit ihr allein zufrieden zu stellen weiß.« — An anderer Stelle nennt er sie eine »kolossale Frau mit schönen Formen« — aber auch kalt und marmorn. Sie erhält in Berlin ein lebenslängliches Engagement.

Goethe hörte die Sängerin 1823 in Marienbad und schrieb darüber am 24. August von Eger aus an Zelter: »Ferner sei gemeldet, daß mir nach jenem Kuß, dessen Spenderin Du wohl errathen hast, noch eine herrliche Gunst und Gabe von Berlin gekommen: Mad. Milder nämlich zu hören; vier kleine Lieder, die sie dergestalt groß zu machen wußte, daß die Erinnerung daran mir noch Thränen auspreßt. Und so ist denn das Lob, das ich ihr seit so manchem Jahr ertheilen höre, nicht ein kaltes geschichtliches Wort mehr, sondern weckt ein wahrhaft Vernommenes bis zur tiefsten Rührung. Grüße sie zum schönsten. Sie verlangte etwas von meiner Hand und erhält durch Dich das erste Blättchen, das ihrer nicht ganz unwerth ist.«

Ihrer großartigen Leistung als Iphigenie widmete Goethe ein Exemplar seines Trauerspiels mit den Worten:

»Dies unschuldsvolle fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höhres Ziel,
Von Gluck betont, von Dir gesungen!«

Unvergeßlich steht auch mir die Milder als Glucks Iphigenia vor Augen: eine wahrhaft klassische Leistung — eine antike Königstochter in der Erscheinung, in jeder Geberde, in jeder Falte des Mantels — und dazu die Töne einer Gottheit! Groß-

artiger und durch und durch edler noch war ihre Alceste. — Sie schuf für Berlin die Titelrolle von Webers »Euryanthe« als unvergängliches Muster, ausgezeichnet durch charakteristischen, deklamatorischen Gesang — und glänzte als Oberpriesterin in der »Vestalin« durch hohe Würde, edle Plastik und Alles besiegende Stimme. Dieser unverwüstlichen Zauberstimme verdankte überhaupt Spontini so viel Jahre hindurch hauptsächlich die großen Erfolge seiner Opern. Das hat er der Sängerin wenig gelohnt, wie wir später sehen werden.

Ihre »kostbare goldene Stimme, die offenbar zu den Raritäten gehört, indem man sich mit ihr allein zufrieden zu stellen weiß!« — war aber auch zugleich — wie in Zelters Wort schon leise tadelnd angedeutet ist — die Schwäche der Sängerin. Sie verließ sich zu sehr auf die Zaubermacht dieser Stimme, versäumte ein fortwährendes Studium zur Weiterbildung und erschien auf der Bühne nicht selten gleichgiltig, seelenlos, automatenhaft, marmorstarr — kühl bis an's Herz hinan! Ihr nicht immer günstiger Kritiker Ludwig Rellstab sprach das in den Worten aus: »Eigentliches Feuer oder Schmelz des Vortrags hat sie nie besessen, doch die Macht ihres Tones ersetzt das erste, der Reiz derselben den zweiten, so daß sie selbst gründlichen Beurtheilern eine günstige Stimme abgewann. Andern dagegen blieb ein gewisses Phlegma, eine Bequemlichkeit, die sich soweit erstreckte, daß man häufig sogar den breiten Wiener Dialekt in ihren heroischen Darstellungen noch durchklingen hörte, ein stetes Hinderniß an reinen Kunstgenüssen durch ihre Leistungen . . . Ihre Susanne im »Figaro« war nur ein Versuch, den man ihr fast vergeben mußte. Schon ihre kolossale Gestalt machte ihr die Darstellung unmöglich. Die Elvira im »Don Juan« war mehr verfehlt, als gelungen; großartig aber war sie als Iphigenia, Armide, Statyra, vor Allen aber als Alceste, wo die Gewalt ihrer mächtigen Stimme oft das Haus erzittern machte und wie ein zündender Blitzschlag wahre Explosion und Begeisterung erregte . . .«

Auch Moscheles, der 1829 mit der Milder am königlichen Hofe zu Kopenhagen zusammenwirkte, urtheilt über die berühmte Sängerin in seinem Tagebuche nicht ganz günstig. Da heißt es: »Sie sang eine Arie von Meyerbeer so vereinfacht, daß aus Simplicität simpel wurde. Schade, daß die herrliche Stimme dieser Frau so spröde, ja monoton ist. Als sie gar: »Dies Bildniß ist bezaubernd schön!« — sang und das im kläglichen Ton einer Alceste, nach D transponirt, das Unterste zu Oberst gekehrt, dachte ich bei den Worten: »Soll dies Liebe sein?« — Soll das Mozart sein? Und dann kam noch, um meinem Degout die Krone aufzusetzen, der läppische »Gruß an die Schweiz«. Dazu gehört ein musikalischer Magen, der Felsen verdauen kann ... Die Milder gibt Sonntag ihr Konzert und reis't Montag nach Berlin zurück. Sie will nach London — ich konnte ihr nur höflich abrathen; aber sie sagte: »Ich will's denn doch wagen; wenn die Tiroler so viel Glück gemacht haben, so wird auch noch Etwas für mich übrig sein!« — »Aber Sie werden doch nicht für drei Schillinge singen wollen?« sagte ich. — »Nein!« (Im tragischen Ton) »Ich werde nur in den höchsten Zirkeln singen!« —

Kurz vorher hatte Anna Milder, nach bösen Zerwürfnissen mit Spontini, ihre Pensionirung erhalten. Sie war nicht ohne Schuld, denn auch Zelter klagt 1830 über ihre Laune, ihren Eigensinn und ihr unartiges Benehmen bei seinen Gesangfesten in der Singakademie, wo sie mitwirkte: »Sie scheint eine Liebhaberin von Ordonnanzen zu sein. Ihre Stimme ist noch heut ein Werk Gottes!«

Ueber jenen Bruch mit Spontini schreibt Fr. Förster 1829 an meine liebe Landsmännin und berühmte Wiener Kollegin Sophie Müller aus Berlin: »Ein Hauptgegenstand der Theater-Konversation ist gegenwärtig die Pensionirung der Milder-Hauptmann. Einige Mißverständnisse mit Spontini waren die Veranlassung, daß ihr, obwohl ihre Stimme, wie Sie selbst wissen, noch eine fast jugendliche Frische sich erhalten hat, ohne

vorherige Anfrage die Pensionirung (mit 1000 Thaler) zugeschickt wurde. Das Publikum ist darüber empört; allein dergleichen Empörungen sind so zahm, daß sie ohne weitere Folgen sind. Die Pension fängt erst mit Julius an und bis dahin wird es wenigstens möglich sein, daß die Stimme des Publikums in einigen Konzerten, welche die Milder geben wird, sich Luft machen kann.«

Auch als pensionirte Hofopernsängerin betrat Mad. Milder noch zuweilen die königliche Bühne. Sie erhielt für jedes Auftreten 150 Thaler, — ja in Spontini's Opern verlangte sie 50 Friedrichsdor: weil Spontini Schuld an ihrer Pensionirung sei!

Nach einer letzten Triumphreise durch Europa — trotz einer Catalani und Schechner, Sontag und Schröder-Devrient — nahm die fünfzigjährige Anna Milder in Wien, der Pflanzstätte ihres Ruhmes, 1836 für immer Abschied von der Bühne — — zwei Jahre später in Berlin auch vom Leben. Sie war eine große Sängerin, wie die Jetztzeit sie nicht kennt — — aber keine glückliche Frau.

* * *

Karoline Seidler-Wranitzky ist eine weniger große und berühmte Sängerin, als Anna Milder, aber eine glücklichere Frau, eine sympathische Kollegin. Ihre Schönheit war glänzend und zugleich liebenswürdig. Wie eine Königin steht sie vor mir: in dem weißen duftigen faltenreichen Turban, unter dem dunkle Locken hervorquellen, um den weißen schlanken Hals eine Perlenkette: — eine Königin der Herzen! Und wie entzückt sie durch ihre liebliche glockenreine Stimme und ihren kunstvollen perlenden Gesang als Sophie in »Sargines«, Susanne in »Figaro's Hochzeit«, Pamina in der »Zauberflöte«, Agathe im »Freischütz«, Rezia im »Oberon«, Fanchon, Schöne Müllerin, Emmeline, Prinzessin von Navarra und Rosine im »Barbier von Sevilla«!

Ihr ganzes Leben war fröhlicher Gesang! Schon als Kind wurde sie von ihrem Vater, dem Wiener Kapellmeister Wranitzky und einst berühmten Komponisten beliebter Opern, wie »Oberon«, nebst ihrer jüngeren Schwester Katharina für die Oper ausgebildet. Sie debütirte glücklich auf der Wiener Hof-Opernbühne und kam 1815 in ihrem fünfundzwanzigsten Jahre nach Berlin, wo sie gleichzeitig mit der Milder ein lebenslängliches Engagement fand. Als Gattin des beliebten Violin-Virtuosen bei der Theaterkapelle, Konzertmeister Seidler, fügte sie dessen Namen ihren gefeierten Mädchennamen hinzu, während ihre Schwester Katharina die berühmte Mad. Kraus-Wranitzky wurde. Volle zweiundzwanzig Jahre durfte Karoline Seidler die Berliner Oper zieren. Im Sterbejahr ihrer Kollegin Milder, 1838, nahm sie in ihrem Benefiz als Constanze im »Wasserträger« und als Isabella im vierten Akt von »Robert der Teufel« mit Ruhm und Ehren von der Bühne Abschied. Es war ihr vergönnt, ihre Pension noch vierundbreißig Jahre im Kreise einer glücklichen Familie zu genießen. Dann, 1872, las ich in der Zeitung eine kurze Notiz: »Am 4. September starb zu Berlin Frau Wranitzky-Seidler im zweiundachtzigsten Lebensjahre. Dieselbe war als Fräulein (!) Seidler eine berühmte Primadonna des Berliner Hoftheaters!« — O Berühmtheit! O Unsterblichkeit! Die Nachwelt kannte bei ihrem Sterben nicht mehr den Mädchennamen von Karoline Wranitzky!

* * *

Und jetzt zu den Lebenden! Da erhalte ich noch zuweilen aus dem Mutterhause zu Freiburg im Breisgau, — einer halb klösterlichen vornehmen Stiftung für alte Damen, in der aber auch ausnahmsweise Ausländerinnen gegen gute Pensionszahlung Aufnahme und ein angenehm behagliches Leben finden — freundliche Grüße aus der Jugendzeit: von der Justizräthin Josephine Schulze, geborne Killitschgy. Die versetzen mich

immer gar lieb in die holde Frühlingszeit voll muntrer Nachtigallen zurück, unter denen Josephine Schulze die munterste war — und zugleich die größte dramatische Sängerin ihrer Zeit!

Auch Josephine Killitschgy war eine Tochter Wiens. Sie wurde in dem Jahre geboren, da Kaiser Joseph II. starb. Schon als Kind sang sie in den festlichen Musikaufführungen der Wiener Kirchen mit und ihre wunderschöne und ungewöhnlich starke Stimme erregte bald so große Aufmerksamkeit, daß die erste Gemalin des Kaiser Franz die kleine Sängerin zu sich kommen ließ und für ihre Ausbildung sorgte. So wurde der große Stimm- und Gesangskünstler Salieri der Lehrer der muntren »Pepi«. Wann und wo Josephine Killitschgy zuerst die Bühne betreten hat, weiß ich nicht. Im Jahre 1811 glänzte sie als Bravour- und Koloraturſängerin an der Breslauer Bühne. Ein Gastspiel in Berlin war so erfolgreich, daß Iffland die Primadonna, die 1812 den Juristen Schulze geheirathet hatte, im nächsten Jahre mit 1500 Thaler Gage engagirte und sogar ihre Hauptbedingung erfüllte und ihrem zärtlichst geliebten Gatten eine Anstellung als Justiz-Kommissarius am Kammergericht vermittelte. Mad. Schulze trat ihr neues Engagement als Julia in der »Vestalin« an und glänzte als Bravour- und Koloraturſängerin — durch ihre gewaltige Stimme, ihre vollkommene Schule und perlende Koloratur. Als Spontini 1820 den Dirigentenstab der Berliner Oper in die Hand nahm, entwickelte die Bravoursängerin sich im deklamatorischen Gesange zur ersten dramatischen Heldin Deutschlands und sie und Anna Milder waren die Hauptträgerinnen der Spontinischen Opern. Was die Milder allein durch die Zaubermacht ihrer glorreichen Stimme und ihre heroische siegreiche Erscheinung — das erzielte Josephine Schulze durch ihr dramatisches Feuer, ihre edelste Kunstbegeisterung, ihre unfehlbare Gesangsschule, den seltensten Umfang einer schier unverwüstlichen Stimme und eine Geläufigkeit der Kehle und eine Ausdauer im perlendsten Triller, wie ich nie wieder auf der Bühne gehört habe. Ihr Stimmumfang

war so groß, daß sie ohne die geringste Unbequemlichkeit und Transponirung an einem Abende das dreigestrichene F als Königin der Nacht singen — und am nächsten Abend als Tankred die tiefsten und vollsten Alttöne verschwenderisch ausstreuen konnte. Bei ihren perlenden Trillerketten ging dem staunenden Hörer schier schneller der Athem aus, als der kühnen Sängerin, die es wagen durfte, hierin mit einer Catalani zu rivalisiren. An Stärke und Unverwüstlichkeit der Stimme — die volle zehn Jahre lang sogar den Amboßen und Tantams Spontinischer Opern trotzte — überragte sie weit die berühmte Italienerin. Im Bewußtsein ihrer Unentbehrlichkeit durfte Mad. Schulze 1824 bei Ablauf ihres Kontrakts einen lebenslänglichen mit 3000 Thaler Gage fordern — die höchste, die »offiziell« damals von der Berliner Oper gezahlt wurde. Nur die Milder erhielt außer jenen 3000 Thalern offizieller Gage vom Könige noch eine »geheime Zulage« von 500 Thalern.

In Spontini's Opern glänzte Josephine Schulze als Julia in der »Vestalin«, Amazily in »Ferdinand Cortez«, Relaide und Oreane in »Alcidor«, Constantia in »Agnes von Hohenstaufen«, Olympia und Statira in »Olympia« — ja, sie durfte sogar ungestraft die beiden stimmverwüstenden Rollen der Zelia und Namuna in »Nurmahal« an einem Abende singen. Sie war die erste Jessonda — unter Spohrs Leitung — und die erste Eglantine in der »Euryanthe« in Berlin. Mit Recht berühmt war Josephine Schulze als Königin der Nacht, Vitellia im »Titus«, Gräfin im »Figaro«, Tankred, Constanze in der »Entführung«. Ein Kritiker rühmte von ihr: »Als Donna Anna im »Don Juan« hat vielleicht außer ihr keine Sängerin den Anforderungen in dem Grade entsprochen, welche E. T. A. Hoffmann in seinen Phantasiestücken an die Darstellerin dieser Rolle macht!« Ja, unsere Sängerin besaß echte Leidenschaft im Blut und im dramatischen Gesange, — eine glühende, Alles mit sich fortreißende Leidenschaft, wie ich sie nur noch bei Wilhelmine Schröder-Devrient auf der Bühne wiedergefunden

habe. Wenn mich Anna Milder an kühlen Marmor erinnerte, so möchte ich Josephine Schulze's dramatischen Gesang mit flüssigem Metall vergleichen, das unaufhaltsam aus dem geöffneten Schmelzofen dahinströmt.

Josephine Schulze war eine liebenswürdige, stets heitere Kollegin von biederem Charakter und eine sorgliche Hausfrau und Mutter, die ihren Gatten anbetete und ihre Tochter Hedwig trefflich erzog und zur gediegenen Sängerin ausbildete. Mich fesselte die Kollegin besonders durch ihre Offenherzigkeit und ihren Humor. Ein Hauptgegenstand dieses Humors war ihre eigene — Nase! So reizend Mad. Schulze's Figur, so hübsch und freundlich ihre Gesichtszüge — so unpassend erschien ihre nichtswürdige Papageien-Nase, die dem Gesicht etwas Komisch-Maskenhaftes gab. Ach, wie viel hatte diese arme böse Nase von dem witzigen Spott und der Selbstironie ihrer Besitzerin zu leiden!

Ihre Offenherzigkeit, die stets das Herz auf der Zunge hatte, sollte der Künstlerin viel Kummer machen und schließlich zu ihrer — für die Berliner Bühne viel zu frühen Pensionirung führen.

Henriette Sontag gastirte 1830 auf der Berliner Hofbühne — und ganz Berlin hatte das »Sontagsfieber«. Das gab dem scharfen Witz der vernachlässigten Primadonna Anlaß zu einem geflügelten Wort. Henriette Sontag beklagte sich direkt bei dem Könige, der nicht weniger von ihr bezaubert war, als seine Berliner. Die Sontags-Garde nahm Partei gegen die Schulze und beleidigte sie als Elvira während einer Don Juan-Aufführung, in der die Sontag die Donna Anna sang. Von der Intendanz erhielt unsere Sängerin einen Wink, sich pensioniren zu lassen ... Nach schwerer Krankheit, eine Folge der heftigsten Gemüthsbewegungen, trat Josephine Schulze dennoch wieder auf — und das zur Besinnung gekommene Publikum bereitete ihr die glänzendste Genugthuung. Aber die Bühne war ihr verleidet. Unsere Künstlerin zog sich 1831 in's stille

Familienleben zurück — und nach Jahren, als es in ihrem Hause immer stiller und einsamer geworden war, in das gastliche Mutterhaus zu Freiburg.

Sind ihre süßen Nachtigallenlieder auch längst verstummt — die Munterkeit ist geblieben: Frau Justizräthin Schulze ist noch heute — trotz ihrer 87 Jahre die heiterste geistreichste Pensionärin im Mutterhause zu Freiburg, ja das enfant terrible unter den alten Damen und ihre Kaffee's und Thee's mit ihren reizvollen Erzählungen aus einer fernen, untergegangenen großen Kunstperiode werden häufig zu — kunsthistorischen. Meine herzlichsten Grüße und Wünsche ziehen mit diesen Erinnerungsblättern zu der werthen alten Kollegin.

* * *

Als ich Mitte Juli von meiner ersten großen mehrmonatlichen Gastspielreise aus Petersburg nach Berlin zurückkehrte, fand ich alle Welt in entzückter Begeisterung über eine junge Nachtigall, die inzwischen der »Hauptstadt der Musik« ihre süßen Lieder gesungen. Pauline von Schätzell, eine Enkelin der berühmten Sängerin Schick, hatte am 26. April als Agathe im »Freischütz« zuerst die Bühne betreten und die Herzen der Berliner im Sturm erobert. Der Eine rühmte mir ihren wundervollen glockenreinen, süßen Ton und ihre vortreffliche Schule und nannte sie, bei ihrer Jugend und frischen Stimme die gefährlichste Rivalin von Henriette Sontag. — Der Andere pries ihre blumenhafte Schönheit und Anmuth und ihr jungfräuliches Zagen beim ersten Beschreiten der fremden Bretterwelt. Graf Brühl hatte erzählt: wie er der schüchternen Debütantin einen hochlehnigen alterthümlich geschnitzten Stuhl habe auf die Bühne stellen lassen, mit dem Rath, sie möge die Lehne fest umfassen, um so die schwerste Sekunde: das Aufrauschen des Vorhanges zu überwinden. Dennoch war der Intendant bis zu diesem Moment bei Agathe auf der Bühne

geblieben, ihr Muth einsprechend — um zu verhindern, daß sie beim Knarren der Vorhangstricke nicht dennoch furchtsam in die Coulisse entfliehe. — Madame Bader — die gute »Elephantin« — sprach mir von ihrem und ihres Gatten Entzücken über diese Agathe: — »der glänzendste erste Versuch auf den Brettern, den ich jemals sah und — hörte! Welch ein liebes frommes Försterkind, rein wie die Blumen ihres Waldes, war diese Agathe in Spiel und Gesang! Mit welcher rührenden, gottergebenen Innigkeit sang sie:

»Und ob die Wolke sie verhülle!«

Ganz Berlin war begeistert für dies unschuldsvolle Menschenkind mit der wundersamen Engelsstimme, das alles Komödienspiel, alle blendenden Effekte so ganz verschmähte und nicht mehr scheinen wollte, als was es wirklich war: Försters liebreizende, kindliche Agathe ... Mein Mann, sonst so karg mit Lobspenden, ist förmlich bezaubert durch den seelenvollen Gesang dieses jugendlichen Wesens. Er behauptet, daß Fräulein von Schätzells Stimme an die Glockenreinheit unserer Milder und die seelenvollen Herzenstöne meiner Landsmännin Nannette Schechner erinnere, beider Vorzüge in sich vereinend. Nicht weniger bewundert er die treffliche Schule der Sängerin und ihr überraschend feines musikalisches Gehör, das ihr eine Treffsicherheit sonder Gleichen gibt. Keine unserer altgeschulten Primadonnen hat eine so vollkommen reine Intonation, wie Fräulein von Schätzell, selbst bei den schwierigsten Einsätzen. Diese seltenen Gaben hat unsere Sängerin von ihrer Mutter, der Majorin von Schätzell, und ihrer Großmutter, Margarethe Luise Schick, geerbt und mit elsernem Fleiße künstlerisch ausgebildet ...«

Ueber die ersten Debüts der Großmutter Schick im Oktober 1794 als Astasia in der Oper »Azur«, als Konstanze in der »Entführung aus dem Serail« und als Klärchen in dem Singspiel: »Die Liebe im Narrenhause« finde ich eine Kritik jener Tage: »Mad. Schick zeigte sich in der That als eine

Sängerin, auf deren Besitz jedes Theater hätte stolz sein können. Die Bravourarien sind mit einem so begeisternden erschütternden Feuer, mit einer so bewundernswürdigen Gewißheit vielleicht nie gesungen worden, oder können wenigstens nicht glänzender vorgeführt werden. Tiefe, Mitte und Höhe sind stark, rund und rein. Der ausdauerndste und der schnell vorübergleitendste Ton sprechen gleich mächtig an und die größte Schwierigkeit wird mit der größten Leichtigkeit vorgetragen.«

Ludwig Rellstab, seit einigen Jahren das musikkritische Orakel der Berliner, hatte über jenes sensationelle Debüt der Enkelin in die Vossische Zeitung geschrieben: ... »Fräulein von Schätzell, deren Erwerb für die Bühne wir dem thätigen Eifer des Herrn Grafen von Brühl danken, sang die Agathe; eine glückliche Wahl, da diese Rolle nicht nur Gelegenheit zum ausdrucksvollen melodischen und recitativischen Gesange gibt, sondern auch eine bereits im Solfeggio geübte Stimme fordert, so daß eine junge Künstlerin auch ihre Schule darin zeigen kann. Ueberdies dient der schüchterne weibliche Charakter sehr dazu, die natürliche, ja lobenswerthe Bangigkeit eines jungen Mädchens, das zum ersten Mal die Bühne betritt, mit der Rolle gewissermaßen zu verschwistern und so über manchen peinlichen Augenblick hinwegzuhelfen. Daß die junge Künstlerin diese Befangenheit verrieth, versteht sich fast von selbst; es wäre nicht gut, wenn es anders gewesen wäre. Aber dies hinderte sie doch nicht, zu zeigen, wie viel sie bei ihrem trefflichen Lehrer, Herrn Stümer gelernt hat; ihre Passagen waren klar und rund, die Intonation durchaus rein, die Aussprache schon sehr gebildet. Mehr als dies erfreute aber der natürlich wahre, von Affektation und Kälte gleich entfernte Ausdruck; diese Eigenschaft berechtigt zu der Hoffnung, daß wir in Fräulein von Schätzell dereinst, wenn sie in ihrem eifrigen Studium nicht ermüdet, eine wirklich dramatische Sängerin besitzen werden. — Um einiges Einzelne zu berühren, so müssen wir es zuvörderst loben, daß Fräulein von Schätzell in der Stelle: »Welch'

schöne Nacht!« die Integrität des Komponisten geehrt hat. Sie hat gefühlt, daß diese Noten kein bedeutungsloses Ornament, sondern der sehr gelungene Ausdruck einer ganz eigenen schwärmerischen Empfindung sind. Die Stelle machte daher auch solche Wirkung, daß ein vielfaches Bravo gehört wurde ... Das Allegro sang sie mit dem wahren Ausdruck entzückter Freude; sie unterschied auch hier sehr wohl, was eine Bravourpassage, was der Ausdruck der tiefsten Empfindung ist. Für den gelungensten Moment der Darstellung hält Referent die Stelle: »Ich athme noch die liebliche Luft!« Diese trug die Sängerin mit einer solchen Innigkeit und Wahrheit vor, wie wir sie fast noch nicht gehört haben ... Wir können der jungen Künstlerin keinen besseren Wunsch zur Begrüßung auf dem ersten Schritt ihrer neuen Laufbahn darbringen, als daß sie stets von dem edlen Geiste der Kunst geführt werden möge, der die unvergeßliche Frau beseelte, deren Enkelin zu sein sie sich rühmen darf. Dann aber fürchten wir auch nicht, ein trüglicher Seher genannt zu werden, wenn wir ihr prophezeien:

Kein Opfer bringst Du ihr vergebens,
Wahrhaftig ist die Kunst allein,
Auch in den herbsten Kelch des Lebens
Mischt sie Dir Neckartropfen ein.«

... Mußte ich da nicht gespannt sein auf das Sehen und Hören der neuen, so schnell berühmt gewordenen Kollegin?

Wenige Tage nach meiner Heimkehr aus Petersburg saß ich erwartungsvoll im Opernhause. Fräulein Pauline von Schätzell sollte vor dem Beginn des Schauspiels eine Arie singen ... Und ich sah ein junges schlankes Mädchen von sechzehn Jahren, geführt von ihrem Gesanglehrer, Tenor Stümer, vor die Lampen treten und sich schüchtern-graziös verneigen. Ihre schwierige Arie sang sie, wie unbewußt des tadellosen Vortrages, der himmlischen Stimme, daß ich bezaubert, hingerissen, gerührt — fast athemlos zuhörte — und erst am Schlusse der Arie wie aus holdem Traum erwachte: um die liebliche

Erscheinung unter donnerndem Applaus und enthusiastischen Bravorufen verschwinden zu sehen.

Pauline von Schätzells erstes Erblicken ist mir unvergeßlich geblieben. Ein weißes Linonkleid umwallte die zarte Gestalt, ein weißer Atlasgürtel umschloß die feine Taille. Die Haare trug sie in einen griechischen Knoten geschlungen. Statt der unförmlichen Knaufflocken, welche man damals allgemein trug und die jede schöne Stirn zu sehr beschatteten, schmückten ihre feinen Schläfe reiche blonde Flechten — die so berühmte Schätzell-Frisur!

Es war unmöglich, sich einfacher, schmuckloser zu zeigen, — und doch, wie anmuthig fesselnd erschien die neue Kollegin durch Jugend und Liebreiz! Die großen unschuldsvollen Kinderaugen schauten dann und wann vom Notenheft auf und unbefangen ins Publikum. Den holden Mund umspielte ein knospendes keusches Lächeln, — wie unbewußt des Sieges. Ohne den leisesten Anflug selbst verzeihlichster Koketterie sang die junge Künstlerin ihre Arie zu Ende und neigte anmuthig erröthend das zierliche Köpfchen zum Dank für den gespendeten Beifall.

So fand ich während meines Urlaubs die lieblichste Blume dem reichen Berliner Künstlerkranze beigesellt, zur Freude der Kunstgenossen, zum Ruhme des Instituts.

Ohne Anstrengung, wie selbstverständlich, errang Pauline von Schätzell überraschend schnell Bühnen-Routine und Sicherheit und — Triumph auf Triumph.

Als Prinzessin in der »Stummen von Portici« frappirte das junge Mädchen uns Alle durch ihre königliche Haltung. Wie prächtig erschien sie im purpurrothen Sammetkleide und Brillantdiadem, — wie rührend als Flüchtige im schmucklosen schwarzen Kostüm. Wie ging ihr Flehen um Mitleid zu Herzen! So ward mir erst klar, daß Fenella dieser Vermittlerin nicht zu widerstehen vermochte.

Einen wahren Enthusiasmussturm erregte die junge Sängerin in einem Konzert durch ihren Vortrag des Paradestückes der Catalani — der berühmten und so überaus schwierigen Variationen von Rode. Während der Konzertprobe hatten sämmtliche Musiker nach diesen Variationen wie auf Kommando ihre Instrumente weggelegt, sich erhoben und begeistert applaudirt — wie Kammermusikus Wolf, ein Koburger Landsmann meiner Mutter, uns sogleich erzählte, noch ganz elektrisirt von dieser meisterhaften Gesangsleistung.

Für mein Gefühl aber war der wunderfüße Gesang des Meerfräuleins nach dem Sturm in Webers »Oberon« das Herrlichste, was ich von Pauline von Schätzell — was ich jemals auf der Opernbühne hörte. Den Zauber dieses Gesanges vermag ich nicht zu beschreiben. Ich weiß nur, als hätte ich es gestern erlebt, daß mich diese süßen, einlullenden Töne anmutheten: wie Trost vom Himmel — Frieden dem bewegten Herzen. Ich hätte in alle Ewigkeit diesem Gesange lauschen mögen. Durch dies Lied wurde mir die Sage vom Pilger klar, der Jahre lang wie im beseligenden Traume dem Gesange des Wundervogels lauschte und bei seinem Erwachen glaubte, er habe nur eine Stunde zugehört.

Und welche herrliche, vollendete Rezia war bald darauf dies bescheidene Meerfräulein! Wie erschütterte — überwältigte sie durch den mächtig dahinbrausenden Gesang: »Ozean, du Ungeheuer!« — Und dann: welch' ein liebreizendes Blondchen in der »Entführung« und graziös-neckisches Zerlinchen im »Don Juan« und »Fra Diavolo« — welch' eine märchenhafte Amazily im »Kortez« und holde Weiße Dame!

Ueber ihre Partie in der längst vergessenen Oper »Der Hausirer« von Onslow schrieb Ludwig Rellstab: »Fräulein von Schätzell gibt die Rolle der Mina mit sehr vieler natürlicher Anmuth und Innigkeit und bewies auch hier wieder, wie fleißig sie vorgeschritten ist. Die wohlthuende Reinheit ihrer frischen, klangreichen Stimme, die sehr geschickte Behand-

lung derselben, der natürliche Ausdruck — Alles dieses bildet ein sehr glückliches Ganze. Es ist zu loben, daß sich die junge Künstlerin auch die in neuerer Zeit so viel strenger geforderte mechanische Fertigkeit aneignet, wiewohl wir ihr Bildung und Sinn genug zutrauen, die geringere Bedeutung derselben einzusehen ... Wir wollen zwar das Verdienst ihrer blendend vorgetragenen Bravourarie nicht verkennen, glauben aber ihre eigene Meinung zu treffen, wenn wir den gefühlten Ausdruck, die Zartheit und Anmuth, mit der sie den übrigen Theil der Partie singt, bedeutend höher stellen.«

Womöglich noch enthusiastischer und inniger spricht sich der alte Singemeister Zelter in seinen Briefen an Goethe über unsere Sängerin aus, so im November 1829 über Spohrs Faust: »Das Röschen allein ist wirklich rührend und wird von der kleinen Schätzell, die ein säuberlich liebes Kind ist, höchst anziehend gegeben und glockenrein gesungen.«

Dann im Dezember 1830 nach der Aufführung von Haydns »Jahreszeiten« in der Singakademie: »Meine gestrige Musik ist mit Beifall und Freude aufgenommen worden. Außer Einem bemerklichen Fehler, den ich selber gemacht habe, ist mir kaum noch was dergleichen aufgefallen und ich kann zufrieden sein, da die verwünschten Theaterballete und kleines Opernzeug verhindern, auch nur eine gestreckte Probe nach einander zusammenzubringen, da dann immer ein oder anderes nothwendiges Individuum fehlt. Wäre meine erste Sängerin, Fräulein von Schätzell, nicht das angenehmste Mädchen mit schönster Stimme, unverwüstlicher Lust, Folgsamkeit und Keckheit, so müßte man's wohl bleiben lassen, ein so großes schweres Stück auf gut Glück öffentlich aufzuführen. So viel Du älter bist, als ich, hast Du vielleicht dergleichen noch nicht gesehn. Dabei singt sie vom Blatt und hat von Natur ein Tenuto, das Schwerste an seiner Stelle frisch anzufassen, und ich mußte auch meine Lektion können. Außerdem thut sie nichts als lachen und paßt auf wie ein Schnepfenschütze. Gott gebe, daß sie nicht

auf dem Theater verdorben wird; wenn sich die Andern beißen, lacht sie.«

Aber schon im Februar 1832 muß Goethe Theil nehmen an des greisen Dirigenten Klage: »Fräulein von Schätzell ist seit Kurzem zur echten Sängerin herangewachsen. Jung, hübsch, wohlgewachsen, munter, musikalisch, mit heller rühriger Stimme, die Alles leicht hervorbringt, sicher einhertretend, sind unschätzbare Ingredienzien — aber sie verläßt das Theater, um zu heirathen ... Der Verlust ist schwer zu ersetzen und ich, der sie herzlich liebt, wünsche nur, daß sie glücklich sein möge. Ihre Natur ist echt musikalisch, das Treffen und Lesen der Noten ist ihr, wie das Singen angeboren. Ihre Sicherheit grenzt an Verwegenheit. Sie hat mir ein Mal die größte Noth in Freude verkehrt, indem sie eine schwere Partie einer alten Musik öffentlich prima vista sang, was ich mir selber nicht zumuthen würde. Wie gesagt: sie verdient glücklich zu sein!«

Daß — und wie glücklich »die kleine Schätzell« geworden ist, hat Zelter nicht mehr erlebt. Auch nicht das Scheiden seines blonden Lieblings von der Bühne. Schon im schönsten Frühling folgte er in rührender Treue seinem großen Freunde ins gelobte Land, wo nur Engel singen.

Ueber Pauline von Schätzells glanzvolles letztes Auftreten schöpfe ich wieder aus Ludwig Rellstabs Kritiken, da ich in jenen Tagen Berlin längst verlassen und mein fliegendes Künstlerzelt in Petersburg aufgeschlagen hatte. Ich lese: »Am 8. Juli 1832 wurde bei überfülltem Hause »Don Juan« gegeben und Fräulein von Schätzell sang zum ersten, vielleicht auch zum letzten Mal die Rolle der Anna, der edelsten im großartig leidenschaftlichen Stil, welche wir im ganzen Reiche der Musik kennen. Die erste Scene, das Duett mit Don Juan, haben wir noch niemals trefflicher gehört. Die Künstlerin sang es mit einem solchen Feuer und einer so imponirenden Fülle der Stimme, daß sie in diesem Stück alle ihre Vorgängerinnen übertraf ... Fräulein von Schätzell gab uns ein Bild

aus dem edelsten Marmor, nach einem großen Entwurf gearbeitet, an dem jedoch die vollendende Hand des Meisters noch die letzte Thätigkeit üben müßte. In einigen Momenten war die Wirkung außerordentlich, so z. B. einige Einsätze in der ersten Arie, das Ansteigen und Sinken der Tonleiter im Maskenterzett, die schwierige Passage im Sextett, die wir noch von keiner Sängerin (Sontag! Schröder-Devrient!) so durchgreifend und sicher gehört haben; endlich die schöne Arie im zweiten Akt, die mit durchgehender Empfindung gesungen wurde ... Das Ganze der Leistung fiel sehr schwer in die Wagschale der Kunst; mit vollem Recht spendete das Publikum daher seinen stürmischen Beifall, seinen doppelten Hervorruf!«

Und jener seltenste »doppelte Hervorruf« wog anno 32 mehr, als heute ein zwanzigfacher.

Schon nach fünfzehn Tagen kam der — letzte Abend! Unser Referent schreibt darüber: »Am 23. Juli fand im Opernhause eine Kunstfeier statt, die, so viel Heiteres und Erfreuendes sie darbot, doch im Ganzen einen wehmüthigen Eindruck machte. Fräulein von Schätzell nahm als Rosine im »Barbier von Sevilla« für immer von dem Publikum und der Bühne, wo sich ihr ein so schöner Schauplatz des Wirkens eröffnet hatte, Abschied ... Die Anmuth, die Gesangsfertigkeit, welche die abschiednehmende Sängerin stets in dieser Rolle entwickelt hat, entfaltete sich auch dies Mal in ihrem ganzen Reichthum; sie ist unter uns so gekannt und anerkannt, daß es weiter keiner Schilderung derselben bedarf. Beim Erscheinen auf der Bühne wurde die Künstlerin, an der jeder Blick mit halb trauerndem, halb glückwünschendem Antheil hing, durch einen lauten, anhaltenden Ausbruch des Beifalls begrüßt; Blumen aus den Logen des Prosceniums herabgeworfen, bedeckten schmückend den Boden, welchen ihr Fuß nun zum letzten Mal betreten sollte. Jeder Abschnitt des Gesanges, der Darstellung wurde durch rauschenden Beifall bezeichnet; das anmuthige Duett zwischen Figaro und Rosine zum zweiten Mal verlangt. Am Schluß des ersten

Aktes tönte von allen Seiten der Name der Sängerin und bei ihrem Erscheinen wallte ein bunter Regen von Blumen auf das Theater und von flatternden Gedichten auf das Publikum herab. Auf gleiche Weise verging der zweite Akt. Gegen den Schluß nahm Herr Blume als Doktor Bartholo die Gelegenheit wahr, einige scherzhaft gefaßte Worte an die Künstlerin zu richten, die das Publikum mit dem lebhaftesten Antheil aufnahm. Kaum war daher der Vorhang gefallen, als der Name der Abschiednehmenden von allen Seiten laut ertönte und ... ein begrüßender Strom von Blumen und Gedichten sich aus allen Logen ergoß. Ein Kranz fiel zu ihren Füßen nieder; Herr Devrient, Figaro, wies ihm die rechte Stelle auf dem Haupte der Gefeierten an. Sie sprach in tiefer Bewegung einige Worte des Dankes; dieses Gefühl wurde von allen Anwesenden und einigen Kunstgenossen so lebhaft getheilt, daß sie den hervordringenden Thränen nicht zu gebieten vermochten. Die künstlerische Laufbahn der Sängerin war kurz, aber glänzend ... Nur vier Jahre weilte sie auf der Bühne, eine Zeit, die — so rasch sie entflohen ist — ihr doch einen dauernden Ruf in der Kunstgeschichte sichert ... Zumal in der letzten Zeit schien der Gedanke, daß ihr Wirken nur noch ein so kurzes sei, ihr den glühendsten Eifer zu leihen, der sie mit einer aller Kräfte entwickelnden Wärme ausgezeichnete Höhen der Kunst siegreich erringen ließ. Dieser oft wahrhaft großartige Aufschwung ihrer Kräfte, z. B. in der unvergeßlichen Darstellung der Leonore, ist von Allen tief gefühlt worden ...«

Als ich nach fünfjähriger Abwesenheit im Dezember 1834 zu einem längeren Gastspiel nach Berlin zurückkehrte, fand ich die liebe holde Kollegin Pauline von Schätzell als glückliche und beglückende Frau wieder — Gattin meines werthen Jugendfreundes Rudolf Decker, in dessen elterlichem Hause ich so viel frohe Stunden verlebt hatte.

Der Bühne hatte Frau Pauline entsagt — aber nicht ihrer herrlichen Kunst. Die übte sie fort und fort, mit glühen-

dem Eifer und froher Lust. Anfangs glänzte sie noch hin und wieder als Konzertsängerin zu wohlthätigen Zwecken — dann nur noch in geselligen Kreisen. Ihr gastliches Haus wurde der Tempel der Künste — und der Mittelpunkt Berliner Geselligkeit, wo sich fremde Künstler und Gelehrte mit den einheimischen trafen. Anderssen erzählt davon im »Märchen meines Lebens« und Fritz Reuter feiert den Humor der liebenswürdigen Wirthin — wenn ich recht unterrichtet bin — als »Frau von Diamant« — gegenüber Herrn »Leutnants Joching Päsel, wat büst Du doch för'n Esel!«

Und nach einem halben Jahrhundert sollte ich Frau Pauline auch als Komponistin reizender Lieder — nur für den Freundeskreis gedruckt — kennen lernen: als sich durch meine ersten veröffentlichten Bühnen-Erinnerungen die alten Kolleginnen wieder fanden! — Heute muß ich der theuren Jugend- und Kunstgenossin in tiefer Wehmuth gedenken: denn Rudolf von Decker ist von uns gegangen . . .

Schweigt, ihr muntren Nachtigallen,
Unsre Frühlingszeit ist aus!

5. Der Herr Gevatter.

Mir grauet vor der Götter Neide;
Des Lebens ungemischte Freude
Ward keinem Irdischen zu Theil.
. . . . . .
Noch keinen sah ich fröhlich enden,
Auf den mit immer vollen Händen
Die Götter ihre Gaben streun.
Schiller: Ring des Polykrates.

Grüß Gott, lieber Gevatter Krüger! War das eine lustige Komödianten-Taufe, als ich bei Deinem Töchterlein Pathe stand und wir uns bei köstlicher Maibowle den ersten Gevatterkuß gaben — in allen Ehren und in Gegenwart und mit Bewilligung der lieben Frau Gevatterin und meiner in diesem Punkte allerstrengsten Frau Mama! Und getanzt und gesungen haben wir und zuletzt gar Blindekuh gespielt; — mochte der Herr Gevatter bei seinem drohenden Embonpoint auch ein wenig dabei stöhnen! Wie schmuck der Herr Gevatter aussah in dem braunen Frack mit goldnen Knöpfen, der weißen Weste, dem mächtig hohen weißen Halstuche, im Jabot die funkelnde Brillantnadel von der Frau Großherzogin von Darmstadt, das dunkle Haar zierlich gekräuselt — und dazu das hübsche gute herzfröhliche Kindtaufsvater-Gesicht, strahlend in dem ureinzigen echten gemüthlichen Berliner Humor, der nur bei Spreewasser und Weißbier aufwächst und gedeiht.

Ach, es war dem Herrn Gevatter nicht an der Wiege gesungen, daß er dereinst würde Kindtaufen mit Maitrank-Champagner-Bowlen geben, Großherzoginnen-Brillantnadeln tragen,

den Hamlet, Oreſt, Poſa, Torquato Taſſo ſpielen und vom Meiſter Goethe ſogar in Verſen gefeiert werden!

Ich glaube, es war eine Schuſterwerkſtätte — arm und eng war das Handwerkerſtübchen ganz ſicher, in dem der Georg Wilhelm 1791 zu Berlin geboren wurde. Und der Junge ſollte auch Handwerker werden, wie der Vater. Nach dem nothdürftigſten Schulunterricht mußte er wirklich die Lehrlingsſchürze vorbinden und — kuſchen! Aber ſein großes ſehnendes Knabenherz war nicht bei dieſer Arbeit. Es träumte ſeltſame Träume. Mit welchem Geiz wurden die ſeltenen Trinkgeldsgroſchen und Dreier zuſammengeſpart, die der Lehrburſche hin und wieder für das Austragen einer Arbeit bekam. Waren vier Groſchen voll — wer eilte dann wohl ſtolzer und ſeliger ins »Paradies«, als der kleine Wilhelm. Sein lockendſtes, beſeligendes Paradies, denn von dort oben herab konnte er den göttlichen Fleck, die himmliſche Friederike Bethmann und den Erzengel Iffland ſehen, hören, bewundern, lieben! Sonntags Nachmittag aber ging er, ſogar den feſtlichen ſeltenen Kaffee der Mutter und die dazu gehörige Syrupsſemmel im Stiche laſſend, hinaus in den wildeſten Theil des Thiergartens oder in die fichtengrüne Haſenhaide — — und dort war er Fleck, Iffland, die Bethmann — ein junger Gott — ſelig! Dort deklamirte und agirte er, wie er es von ſeinen Paradieſes-Göttern auf der Bühne geſehen und gehört hatte. Seine helle Stimme tönte gewaltig durch die Bäume, ſein Gedächtniß war gut, und wo es ihn im Stiche ließ, da machte er ſich ſelber die niederſchmetterndſten und die rührendſten Reden. Sein Taggedanke und ſein Traum war: o könnteſt Du doch dieſe herrlichen Reden von der ſchimmernden Bühne herab an ein jubelndes — ſchluchzendes — beifallklatſchendes Publikum halten — anſtatt hier auf dem Raſen vor den dummen, ſtummen Bäumen!

Kaum war die troſtloſe Lehrzeit aus — ſo wurde das Geſellenbündel geſchnürt. Der Wilhelm ging auf die Wanderſchaft — hinaus in die weite Welt ... Aber vergebens war-

teten die guten Eltern daheim auf einen Brief, der ihnen meldete: ihr Sohn habe einen guten Meister gefunden und sitze fleißig bei der Arbeit und der Meister habe ein holdes goldnes Töchterlein ... Welche strahlenden Träume hätte das stolze Mutterherz daran knüpfen und weiter spinnen können — weiter bis zum blühenden Myrthenkranz und Meisterbrief und weichen warmen Meistersitz ... Denn der Wilhelm war ja ein bildhübscher frischer Junge, der auf sein schmuckes Aeußere hielt und wundersam schwätzen konnte und immer noch über den gelehrten Büchern saß — so ganz, ganz anders, als die »Schnorrers« von reisenden Handwerksburschen ...

Endlich kam ein großer fettgesiegelter Brief aus Stendal in der Altmark an — — aber vom Meister und Meisterstöchterlein stand kein halbes Wörtchen drin ... Dem Vater und der Mutter war, als schlüge ihnen Einer mit der Axt vor den Kopf, da sie lasen: Der Wilhelm war in Stendal ein Komödiant geworden — ein Kapriolen-Macher — ein umherziehender Thunichtgut — ein Lump — ein ...

Der Vater fluchte knieriemgewittrig — und die Mutter weinte bitterlich ... Vorbei war's mit dem goldnen Meisterstöchterlein und dem weichen warmen Meistersitz!

Der Wilhelm aber war glücklich, wie ein fesselloses Füllen und wie ein junger Gott. Bald mit dieser, bald mit jener kleinen Wandertruppe zog er durch die Lande, von Städtchen zu Städtchen — auch wohl von Dorf zu Dorf. Mit einundzwanzig Jahren wurde er jugendlicher Liebhaber am Hoftheater zu Neustrelitz — zwei Jahre später entzückte er die Hamburger im »Theater am Gänsemarkt«, das unter Jacob Herzfelds trefflicher Leitung in Friedrich Ludwig Schröders Sinn und Schule herrlich blühte. War der große Menschendarsteller Schröder auch bereits ganz von der Bühne und Bühnenleitung zurückgetreten, um in finsterer Hypochondrie auf seinem Gütchen Rellingen Kohl zu bauen, freimaurerische Bücher zu schreiben und Grillen zu fangen, so durfte der junge Wilhelm Krüger

dem greisen Altmeister der Bühnenkunst doch persönlich nahe treten und sich in der Schule seiner Schüler weiterbilden. Stolz nannte er sich gern einen Schauspieler der Schröderschen Schule.

In Hamburg gewann der jungfeurige stattliche Liebhaber nicht nur die Herzen des Publikums — auch die berühmte Sängerin Auguste Aschenbrenner, die gefeierte Emmeline, Pamina, Myrrha, Susanne, gab sich ihm gefangen. Nach glänzenden Gastreisen nahm das junge Paar ein Engagement am Hoftheater in Darmstadt an. 1818 gastirte Wilhelm Krüger mit seiner Gattin zum ersten Mal in seiner Vaterstadt Berlin; er als Karl Ruf in Beck's »Schachmaschine« und als Graf Richers in »Johann von Finnland«. Da söhnten sich auch die Eltern mit dem bejubelten, beklatschten Komödianten und Kapriolenmacher aus, der nur so mit den Goldstücken klimpern konnte. Dies glückliche Gastspiel trug dem jugendlichen Liebhaber schon im nächsten Jahre einen ehrenvollen Ruf an das Berliner Hoftheater ein. Er trat auf als Sigismund in Calderon's »Leben ein Traum«, als Graf Werthen in »Beschämte Eifersucht«, Pfifferling im »Schauspieler wider Willen«, als Don Carlos in Schillers Tragödie — und debütirte als neu engagirtes Mitglied in Grillparzers »Ahnfrau« als Jaromir. Aber er kam allein. Seine Ehe mit der berühmten Sängerin, der glänzendsten Amenaide im »Tankred«, der man nur die spätere Leistung der Schröder-Devrient gleichstellen konnte, war keine glückliche gewesen. Sie wurde schon nach vier Jahren wieder getrennt. Nach der Scheidung war Krüger einer Einladung Kotzebue's nach Mannheim gefolgt, der dem jungen Künstler besonders wohl wollte und mehrere Rollen für ihn schrieb — bis Sands Dolch dem Schreiben und Leben zugleich ein Ende machte.

Schon nach drei Jahren fand Krüger einen beglückenden Ersatz für seine »berühmte Frau«; indem er ein liebenswürdiges Berliner Kind aus angesehener Familie, Wilhelmine Meyen heirathete — meine liebe Gevatterin.

Als jugendlicher Liebhaber theilte Krüger sich mit Rebenstein in die Rollen Maurers, der nach Stuttgart ging, und in die Gunst der Berliner. Gleich Rebenstein, Wauer, Gern und der andern Jugend jener Tage versuchte Krüger sich auch mit Glück in der Oper. Als der Sänger des »Johann von Paris« plötzlich heiser wurde, erbot Don Carlos Krüger sich sogleich, die Partie am Abende zu singen — und er überraschte die Berliner durch seine angenehme Stimme, seinen zarten, gefühlvollen Vortrag und sein anmuthiges Spiel. Den Johann von Paris und manche andere Opernpartie hatte er einst bei Wandertruppen einstudirt, so daß er noch öfter in Berlin als Sänger auftreten und aushelfen konnte.

Erst bei Pius Alexander Wolffs zunehmender Kränklichkeit wuchs Krüger nach und nach in dessen gedankenschwere Rollen hinein — und nach Wolffs frühem Tode erbte er sie ganz: den Hamlet, Orest, Posa, Torquato Tasso, Don Manuel (Braut von Messina), Don Cäsar (Donna Diana), Leicester ꝛc.

Für diese Rollen brachte Krüger reichere und glänzendere äußere Mittel mit, als der schwächliche Wolff mit seiner dürftigen Gestalt und leidenden Stimme je besessen: — eine stattliche Figur, ein schönes ausdrucksvolles Gesicht, ein mächtiges voll- und doch süß tönendes Organ, natürliche Energie und leicht entzündliches, hell flackerndes Feuer des Spiels . . . und es fehlte ihm auch nicht an den glänzendsten äußeren Erfolgen. Nur fühlte er selber sehr gut: wie sehr ihm Wolffs funkelnder Geist, schneidiger Verstand, kristallklare Tiefe und erwärmende Innerlichkeit mangelten. Dies Fehlende zu verdecken — denn zu ersetzen vermochte er es ja nicht, ergab er sich leider immer mehr einem breiten Deklamations-Pathos, der zur hohlen Manier auszuarten drohte, und einem Uebermaß von Kraftaufwand im äußeren Spiel . . . bis zuletzt diese glänzende Kraft und der ganze Mensch trostlos in Stücke brachen!

Doch, soweit sind wir noch lange nicht! Noch ist Wilhelm Krüger in der Vollkraft seiner Mittel und auf der Sonnenhöhe seines Glückes. Noch ist er der berauschendste Deklamator und Meister der Rhetorik, mehr noch Liebling aller Zuhörer, als Zuschauer, bald durch gesangartige Toneffekte berauschend, bald durch überwältigende Kraft. In seinem breiten Deklamations-Pathos wurde er so recht der Mann nach Goethe's Herzen. Er hätte Goethe's Schüler sein können. Denn das Hauptkennzeichen der von Goethe ausgebildeten Bühnenkünstler bestand ja in diesem — heute schier unmöglichen Pathos.

Wie glückjubelnd und stolz kehrte mein lieber Gevatter im Frühjahr 1827 von seinem Gastspiel in Weimar zurück. Er war dort in Pius Alexander Wolffs Meisterrollen aufgetreten und hatte Furore gemacht — — und Wolff, einst Goethe's und der Weimaraner allmächtiger Liebling, lebte noch! Mit welcher zitternden Hast und Seligkeit zeigte Krüger bei seiner Heimkehr uns das Prachtexemplar der »Iphigenie«, das Goethe ihm zum Abschiede geschenkt hatte — und auf dem Deckel stand in goldnen Lettern:

»Dem bewundernswürdigen Orest!«

— und vor dem Titelblatt mit Goethe's fester klarer Handschrift:

»Dem trefflichen Darsteller des Orest!

Was der Dichter diesem Bande
Glaubend, hoffend anvertraut,
Werd' im Kreise deutscher Lande
Durch des Künstlers Wirken laut.
So im Handeln, so im Sprechen
Liebevoll verkünd' es weit:
Alle menschlichen Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit!

Weimar, den 31. März 1827. Goethe.«

Im April schrieb Zelter darauf an Goethe: »Unserem Krüger hast Du Gnade widerfahren lassen, worüber hier die Steine schreien. Mir ist es darum lieb, weil er von uns nicht

genug beachtet wird. Wenigstens dürfte sein fortschreitender Eifer zuvorkommend bemerkt werden!«

Ja, es gab keinen glücklicheren Sterblichen auf der ganzen weiten wunderschönen Welt, als Wilhelm Krüger! — — Und zehn kurze Jahre weiter?

Als eine gütige Gottheit um des Menschen Auge den Schleier legte, der uns das Morgen verhüllt, gab sie uns eins ihrer reichsten Geschenke! —

Und welch ein guter Kamerad der gefeierte Künstler war! »Einen bessern find'st Du nit!« Liebenswürdig, heiter, hülfreich, zu jeder guten That und zu jedem übermüthigen Streich stets bereit.

Hier ein Histörchen von unserer leichtsinnigen — Kameradschaft.

Hofrath Winkler (Theodor Hell) aus Dresden war mit seiner jungen Frau, die eben so auffallend schön, wie er ausgesucht häßlich war, im August 1828 zum Besuch in Berlin angelangt. Ihnen zu Ehren wollte Hofrath Karl Heun (Clauren) am Sonntage in Charlottenburg ein Künstler-Diner geben. Amalie Wolff, Krüger und ich waren geladen. Wir hatten auch gern zugesagt, da im Opernhause Boieldieu's neueste beliebte Oper »Die weiße Dame« gegeben werden sollte und wir für den Abend frei waren. Da wird plötzlich Madame Seidler, welche die Weiße Dame singen sollte, heiser — und dafür »Die Jungfrau von Orleans« angesetzt. Und in diesem Stück waren wir alle Drei beschäftigt, wenn auch in wenig bedeutenden Rollen: die Wolff als Königin Isabeau, Krüger König Karl und ich als Agnes Sorel ... Wir mußten dem guten Clauren abschreiben. Der war in heller Verzweiflung, da er sein Diner nicht mehr auf einen andern Tag verlegen konnte und uns Künstler — »des Festes Krone« — besonders des bühnenkundigen Winklers wegen nicht entbehren wollte.

Da legte er sich denn auf seine berüchtigte, süß schmeichelnde Ueberredungskunst: Wir sollten doch von 2—4 Uhr dem Char-

lottenburger Diner beiwohnen — und dann ins Theater fahren! Und wirklich, es gelang ihm, Krügers, meine und sogar der guten Mutter Bedenken und Befürchtungen wegen der strengen Paragraphen des Theater-Gesetzes, die da jedem Schauspieler und jeder Schauspielerin bei höchster Strafe verbieten, an dem Tage, da ihr Name auf dem Theaterzettel steht, die Stadt zu verlassen! — nach und nach sacht einzulullen. Wir sagten zu und trafen unsere Vorsichtsmaßregeln, indem wir rechtzeitig einen flinkgeflügelten Lohnwagen bestellten und uns den lieben Theatergöttern gegenüber in das tiefste Geheimniß hüllten. Nur der treue Theaterdiener Jäger wurde von mir ins Vertrauen gezogen — für alle Fälle. — Aber die gewissenhafte, pflichttreue Amalie Wolff blieb unerbittlich, so sehr König Karl und Agnes Sorel sich nun auch bemühten, Claurens Ueberredungskunst zu unterstützen und die Königin Isabeau zur Mitschuldigen zu machen. Sie sagte in ihrer originellen Art: »Kinder, hört auf mich und thut's nicht! Der König hat's nun mal verboten — und in diesem Punkt versteht Friedrich Wilhelm keinen Spaß. Hat auch der rauhhaarige Esau für ein frugales Linsengericht sein alttestamentarisches Erstgeburtsrecht hingegeben — so setzt Mutter Wolff für das leckerste Hofraths-Diner mit Pasteten und Lampreten, mit Hells und Claurens und alten und jungen Theatergarden, mit Champagner und Eis, selbst wenn es von Kranzler ist, doch noch nicht ihren lebenslänglichen Kontrakt und ihre königliche Pension leichtsinnig aufs Spiel. Und ich habe eine Ahnung, Kinder, es wird schief gehen! Der Wagen kann brechen, der Kutscher kann sich betrinken und Euch in den Chausseegraben werfen — und welche Chikane können Euch erst Eure Rosse spielen? Wer hat je einen Pferdebusen ergründet? Thut's nicht, Kinder, hört auf die Wolffen!«

Und wir Leichtsinnigen thaten es doch — wenn auch nicht ohne einiges Herzklopfen. Die lustige Diner-Gesellschaft, der gar zu närrische echteste sächsische Dialekt von Winkler und

Gattin und der köstlich frappirte sorgenbrechende Champagner ließen uns die »Jungfrau von Orleans« und die schwarzen Ahnungen der guten Wolff nur zu bald fast ganz vergessen. Gevatter Krüger bekam einen rothen Kopf und funkelnde Augen und zuletzt sang er uns gar das Champagnerlied aus dem »Don Juan« mit zündendem Feuer. Der Kutscher hatte ja den strengsten Befehl, präzise 4 Uhr anzuspannen . . .

Plötzlich schlug es ein halb fünf! Himmel, wie schraken wir auf! »Anspannen! Anspannen!« Alles schrie nach dem Friedrich. — Doch kein Kutscher, kein Roß, kein Wagen waren zu hören, noch zu sehen. Endlich beichtete der Hausknecht kleinlaut: Ja, der Friedrich habe schnell noch einen Herrn und eine Dame nach Berlin gefahren — aber jeden Augenblick könne er zurückkommen — jeden Augenblick . . .

Ein Königreich für ein Pferd — eine Droschke — einen Kremser!

Nach allen Richtungen hin stoben die Hausknechte — Kellner — Tischgenossen auseinander, irgend ein Gefährt und um jeden Preis aufzutreiben! Vergebens! Minute auf Minute glitt bleiern dahin — es schlug drei Viertel — es schlug 5 Uhr . . . Wie unser Grabgeläute!

Die Mutter saß angstvoll und bleich auf einer Bank vor der Thür des Gasthofes und bemühte sich umsonst, ihre Thränen zurückzuhalten. Sie jammerte nur immerfort: »Lina, o hätten wir doch auf die gute Wolff gehört! Was wird daraus werden, wenn Dein Stichwort kommt und der Inspicient nach Agnes Sorel ruft — und sie ist nicht da? Mit Schimpf und Schanden verabschiedet — wie werden die Königstädter triumphiren — und was werden die Karlsruher sagen!«

Krüger rannte wie geistesabwesend auf und ab unter den Linden, die Fäuste geballt, mit verstörten Mienen, rollenden Augen, pochenden Schläfen . . . Plötzlich blieb er vor uns stehen, schlug mit den Fäusten an seine Stirn und sagte mit den Tönen des wahnsinnigen Lear: »O ich Rabenvater! Ver-

lustig meines lebenslänglichen Kontrakts — verlustig meiner Pension — o mein armes Weib! O meine armen Kinder! Verhungern — verhungern — verhungern! Wissen Sie was das heißt? Ja — verhungern!« — Dann setzte er sich zur Mutter, verbarg das Gesicht in beiden Händen und schluchzte wie ein Kind.

So hatte ich den guten fröhlichen Gevatter noch nie gesehn. Ich erschrak vor ihm und seiner nervösen Aufregung, die nur durch den reichlich genossenen Champagner so übermäßig gesteigert sein konnte. Ich hörte die Herren miteinander flüstern: Krüger hat das heulende Elend!

War mir selber auch nicht gut zu Muth, so nahm ich doch meine ganze moralische Kraft zusammen und suchte die Mutter und Krüger zu trösten: »Noch ist nichts verloren, Herr Gevatter! In dreiviertel Stunden kariolt ein guter Renner uns bis an's Opernhaus — in zehn Minuten stecken wir bon gré, mal gré im Kostüm — König Karl und Agnes Sorel brauchen vor halb Sieben nicht aufzutreten — und jetzt haben wir noch eine volle Stunde und zweiundzwanzig und eine halbe Minute Hoffnung vor uns. Nur wer sich selber verloren gibt, ist verloren!«

Und als ob meine erzwungene Courage belohnt werden sollte — Hurrah! Victoria! Aus der »Krummen Straße« kam ein leibhaftiger »Charlottenburger« hervorgerasselt und drauf stand in voller Länge Claurens Sohn und schwenkte sein Taschentuch als Siegesfahne und schrie schon von Weitem: »Victoria! Ein Kremser ist da!«. — Mit Hurrah! wurde er begrüßt.

Mein Leser! Kennst Du einen echten ursprünglichen »Charlottenburger« von anno 27? Einen Charlottenburger — genannt: Thorwagen! — genannt: Kremser? — Du kennst ihn nicht, Du hast ihn nie »erfahren« — danke Deinem Schöpfer! Er ist — er war ein Marterwagen, wie ihn die mittelalterliche Inquisition nicht grausamer erfinden konnte.

Er verdiente einen Ehrenplatz in den Marterkammern zu Nürnberg und Regensburg. Denke Dir also einen langgestreckten offenen Wagen in der Art, die man früher Holsteiner oder Stuhlwagen nannte, überragt von vier unendlich langen, schier unmöglich schmalen und fast unaussprechlich harten Bänken. Alles darauf berechnet, an den Tagen, wo's Geschäft blüht, möglichst viele Märtyrer des Vergnügens ihr Martyrium in holder Gemeinschaft genießen zu lassen, während sie vom Brandenburger Thore nach Charlottenburg gerädert werden. Den Luxus von Federn kennt ein echter »Charlottenburger« nicht. Dagegen sind die Bänke mit — Kuhhaaren gepolstert und mit Kuhleder überzogen. Die Kuhhaare haben sich im Kreislauf der Jahrzehnte zu stattlichen Pflastersteinen zusammengeballt und das Kuhleder ist vom vielen Besessenwerden glatt und blank, wie polirt. Der Kremser gewährt seinem Fahrgast zugleich das Vergnügen einer ununterbrochenen Rutschpartie. Vor dem ganz Hinabrutschen schützt die sinnreiche Einrichtung, daß die Vorderbank sich unerbittlich gegen unsere Knie stemmt. Ueber die Reinlichkeit dieses vorsündflutlichen Gefährts decke ich den Mantel der Liebe und des —.Schweigens. Nil nihi bene de mortuis — ich schweige auch am Besten von dem Kremser-Kutscher mit dem hohen Blechhut und dem armen Kremser-Pferde, das ganz dazu geschaffen ist, dem Fahrgast als lebendes Objekt zu anatomischen Roßstudien, zum Rippenzählen, zur Lungen- und Spathkunde u. s. w. zu dienen! — Endlich hatte König Friedrich Wilhelm III. mit dieser ärmsten aller armen Kreaturen Erbarmen und er sprach: Es ist nicht gut, daß das Kremserpferd allein sei und allein ziehe. Ich verbiete diese grausamste Thierquälerei! — So erhielt das Kremserpferd einen Gehülfen — einen Leidensgefährten. Wenn bis dahin *eine* Kreatur gewartert war, so wurden jetzt zwei lebendig geschunden. Aber des Königs Wille war gut. An jenem denkwürdigen Sonntage war er jedoch noch nicht ausgeführt. Unser Kremser war einspännig.

Und dennoch habe ich späterhin selbst eine vierspännige Equipage mit Doppel-Patent-Federn und schwellenden Atlaskissen nicht mit solchem Jubel begrüßt, wie diesen armseligen »Charlottenburger«. Woher der Name »Kremser« stammt, weiß ich nicht. »Charlottenburger« hieß das Gefährt, weil es nur in Charlottenburg gedieh, den alten Berliner Spruch:

Charlottenburger Pferd',
Sind alle nichts werth!

bewahrheitend, — und »Thorwagen«, da ihr Halteplatz am Brandenburger Thor war, von wo aus sie die »lumpigte Person« für 2 Gute bis in ihr kaffeekochendes Vaterland entführten.

Jubelnd kletterten die Mutter, der schnell wieder muthig gewordene Krüger und ich auf die blanken harten Kremsersitze — der Kutscher klappte — die Parodie auf ein Pferd zog an — und unter dem Hurrah der animirten Diner-Gesellschaft rasselten wir davon, aus Charlottenburg heraus, dem Thiergarten zu. Wir hatten dem Kutscher ein Extra-Trinkgeld versprochen, wenn er uns vor sechs Uhr vor dem Opernhause absetzte. Er hieb wacker auf das arme Skelett los — und mein sonst so thierfreundliches Herz durfte ihm nicht in die Peitsche fallen.

Doch Amalie Wolff sollte wieder Recht bekommen: Wer vermag einen Pferde- — und noch dazu einen Charlottenburger Kremser-Busen zu ergründen? Kaum waren wir über das »Knie« hinaus, das die Chaussee am Anfange des Thiergartens bildet, so hielt unsere Equipage plötzlich, wie angenagelt. Der vierbeinige Charlottenburger stand da, die Vorderbeine breitspurig gegen die Erde gestemmt, den Kopf zwischen den Beinen . . .

»Nun, Kutscher, was ist?«

»Ja, der Hans hat mal wieder seine Einfälle. Er mopst . . .«

»Mopst?«

»Nun, Fräuleinchen, er hat den Koller — er is stätsch — er hat Mucken — ihm rappelt's — mit einem Wort: er will nich! Alles eenjalemang! Und wenn der Hans nich will,

ſo will er nich, un wenn er nich will, ſo duht er es ooch nich, wenn ich ihn ooch uf der Stelle dotſchlaje. Wir kennen unſern Pappenheimer!«

»Und wie lange pflegt Hans zu mopſen?«

»Ja, Fräuleinchen, das is unterſchiedlich mit Hinderniſſen, je nachdem er ſeine Mucken oder Fineſſen hat. Es hat ſich ſchon bejeben, daß er 'ne volljeſchlajene halbe Stunde jemopſ't hat!«

Allgemeiner neuer Jammer! Bei Krüger am lauteſten und wir bekamen wieder die ganze Scala zu hören: vom Verluſt des lebenslänglichen Kontrakts und der königlichen Penſion — bis zum elendiglichen Verhungern mit Weib und Kindern! Nur um den Gevatter auf andere Gedanken zu bringen, ſchob ich ihn aus dem Wagen, daß er den mopſigen Hans energiſch beim Kopf nehmen und weiter ziehen möge. Aber Hans ſchüttelte unwillig den Kopf und blieb wie eingewurzelt ſtehn. Sein Herr lächelte triumphirend über das ganze breite rothe Geſicht: »Ich ſagte es Sie ja ſchonſt, wenn der Hans nicht will, ſo will er nich und wenn er nich will, ſo duht er es ooch nich un da mag der König ſelber kommen, un ihm beim Kopf kriejen!«

Auch ich war aus dem Wagen geklettert und verſuchte alle ſüßen Schmeichelkünſte, den mopſigen Hans auf andere Gedanken zu bringen. Ich nahm der Mutter grünſeidenen Pompadour, den Clauren uns mit dem leckerſten Deſſert gefüllt hatte, und fütterte das »gute liebe brave Thierchen« mit Bienenkorb und Fruchttorte, Traubenroſinen, Goldreinetten und Knackmandeln — der Hans fraß gehorſam alle Leckereien und — — mopſ'te weiter . . .

Angſtvoll ſah ich nach der Uhr — es war drei Viertel auf Sechs! Das Opernhaus begann ſich zu füllen — das Orcheſter ſtimmte — die ſchon vollſtändig koſtümirten — glücklichen Kollegen legten die letzte Haſenpfote an die Karmin-Roſen ihrer Wangen . . .

»Herr Gevatter!«

Ach, der saß wie ein Häuflein Verzweiflung auf einem Chausseestein am Wege und zerknüllte seinen neuen Castorhut.

»Allons, Herr Gevatter, selbst ist der Mann! Auf unseres mopsigen Hans rückkehrende Vernunft dürfen wir nicht länger warten. Versuchen wir unser Heil auf Schustersrappen. Es ist keine Minute Zeit mehr zu verlieren . . .« Und ich nahm Krügers Arm, bat die jammernde Mutter im Wagen zu bleiben und nach Hause zu fahren, sobald Hans — wollte . . . und fort ging es im Sturmschritt durch den Thiergarten, dem fern — fern winkenden Brandenburger Thore zu . . .

Der dicke Gevatter stöhnte und pustete und vergoß in der Augusthitze Ströme von Schweißtropfen . . . Meine Locken lös'ten sich in lange Strähnen auf, meine schwarzen Atlasschuhe färbten sich vom berüchtigten Berliner Staube immer heller, je dunkler mein blütenweißes Linonkleid wurde — in fieberhafter Hast zerrte ich den armen Krüger weiter, dabei manch Stoßgebetlein zum Himmel emporsendend: er möge uns bald — bald, ehe es zu spät, einen Wagen mit nicht mopsigen Quadrupeden senden!

So waren wir keuchend beim großen Stern angekommen — — da, o Wonne! o Jubel! rasselte uns in rasender Carrière der grüne Theaterwagen entgegen und auf dem Bock saß mit winkendem Hut unser guter alter Theaterdiener Jäger! Als König Karl und Agnes Sorel nimmer kamen, war der Treue ausgegangen, sie zu suchen. Und es war die höchste Zeit, daß er sie gefunden!

Als ich athemlos ins Garderobenzimmer stürzte, deklamirte Crelinger-Johanna eben mit dem ihr eigenen Pathos:

Den Feldruf hör' ich mächtig zu mir dringen,
Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen!

Ich habe in meinem Leben nicht schneller Toilette gemacht, als an jenem Abend. Mit Hülfe der guten Walburg, der mir so wohlwollenden alten Garderobiere, die mir immer wieder

versicherte, daß sie sich um mich halb todt geängstet und daß Madame Wolff vor lauter Alteration ihre böse Migräne bekommen, wurde schnell das weite Schleppkleid mit den lang niederwallenden Aermeln von pfirsichrothem Moiré antique, mit schwarzem Sammet besetzt, übergeworfen, — das aufgelöst'te Haar zurückgestrichen, hinten in einen Knoten gewirbelt und das schmale Perlendiadem drauf gestülpt ... Schminken war unnöthig, da meine Wangen höher denn Karmin glühten ... und als mein echauffirter Karl, dessen Toilette dem Publikum grade nicht den besten Begriff von einem königlich französischen Kammerdiener beizubringen vermochte und wirklich etwas nach dem silberlosen kriegerischen Hoflager von Chinon aussah, merkwürdig wenig »verzweiflungsvoll« deklamirte:

»Kann ich Armeen aus der Erde stampfen?
Wächs't mir ein Kornfeld in der flachen Hand?
Reißt mich in Stücke, reißt das Herz mir aus,
Und münzet es statt Goldes! Blut hab' ich
Für Euch, nicht Silber hab' ich, noch Soldaten!«

Da konnte Agnes Sorel mit ihrem Schmuckkästchen aufathmend aus der Coulisse vortreten und ihres Carl Huldigung entgegennehmen:

»O meine Agnes! Mein geliebtes Leben!
Du kommst, mich der Verzweiflung zu entreißen!
Ich habe Dich, ich flieh an Deine Brust;
Nichts ist verloren, denn Du bist noch mein!«

Ich spielte die mir sonst so unsympathische Agnes Sorel an jenem Abende so leichtherzig und frohmüthig, als wäre König Karl von Frankreich der glücklichste, siegreichste und geistbegabteste Mann der Welt — und auch Krüger sagte mir in der nächsten Pause hinter den Coulissen, daß er sich den Pfifferling um die bedrohte Krone von Frankreich und die bösen Engländer und rebellischen Feldherren und Soldaten scheere: — was wir Beide so eben durchgemacht hätten, sei viel schlimmer. Sein Jubelrefrain war: »Mein Kontrakt und meine Pension sind gerettet!«

Königin Isabeau hielt uns eine derbe Strafpredigt! Doch noch oft mußte sie mit Gevatter Krüger und mir über unser hochkomisches steeple chase von Charlottenburg nach dem Opernhause lachen, wenn ich Krügers Fassungslosigkeit und finstere Verzweiflungs-Phantasien vom Verhungern mit Humor parodirte ... Wir Alle ahnungslos, daß diese hypochondrischen Schreckensbilder schon nach wenigen Jahren aufs Neue — und um so viel furchtbarer in der Seele des Unglücklichen aufsteigen — — und nimmer wieder von ihm weichen würden bis zu seinem grauenvollen Tode!

Und ich sollte Zeugin von dem neuen Ausbruch jener finsteren Seelenkrankheit sein!

Es war Mitte Mai 1833. Seit zwei Jahren war ich erste Liebhaberin an dem kaiserlichen Deutschen Hoftheater zu St. Petersburg, als unser Direktor, Herr von Helmersen mich mit der frohen Nachricht überraschte: »Ende Juni wird Wilhelm Krüger aus Berlin eintreffen und in den bedeutendsten Rollen seines klassischen Repertoirs auftreten. Er und wir rechnen auf Ihre freundliche Unterstützung, mein Fräulein. Sie werden alle ersten Partien mit ihm spielen müssen, denn so anmuthig unsere Gerstel auch im Lustspiel und in zweiten Rollen ist, so reicht ihr Talent doch nicht für die hohe Tragödie und das klassische Drama aus!«

Das war wirklich für die Mutter und mich eine frohe Nachricht, denn wir schätzten den guten Gevatter nicht nur als großen edlen Künstler, — noch mehr als liebenswürdigen Kameraden und vortrefflichen Menschen. Und mir sollte überdies das so lange ersehnte hohe Glück zu Theil werden: mit einem echten Künstler in bedeutenden Rollen vor den freundlichen Petersburgern auftreten zu dürfen!

Schier zum Entsetzen des sehr pedantischen Direktors jubelte ich in meiner Freude auf: »O, wie will ich meinen lieben Gevatter unterstützen! Nun sollen die Petersburger erst sehen, was ich zu leisten vermag, mit einem edlen Künstler

wirkend! Nun kann ich herrliche, längst ersehnte Aufgaben lösen — unabhängig von der Laune unseres ersten Liebhabers, der bald gut, bald schlecht spielt und so unerquicklich chikanirt ... O, Herr Direktor, Sie sollen mal meinen Gevatter als Wetter von Strahl sehen und mich als Käthchen von Heilbronn! Das ist ein ander Ding, als mit unserem Herrn Wiebe, der die Hollunder-Schlummerszene mit Metallhandschuhen und dem Helm auf dem Kopf spielt ...«

Dann erst brachte der vor meiner frohen Aufregung fast erstarrte Helmersen einen Brief der Frau Krüger an die Mutter zum Vorschein. Sie las folgende Stelle vor: »Sie, theure Freundin, sind schon heimisch in der stolzen Zarenstadt. Stehen Sie Krüger mit gütigem Rath bei, und Karoline bitte ich herzlich, etwas von ihrem Frohsinn auf ihren Gevatter, der seit einiger Zeit von quälenden Grübeleien und Schwermuth bedrückt ist, zu übertragen. Ich, nebst bewährten Freunden, drängten Krüger zu dieser Reise, in der Hoffnung, sie werde ihn zerstreuen und erfrischen. Freundliche Anerkennung seiner Leistungen, so viel Gewinn, um die Kosten zu decken — das ist Alles, was Krüger erwartet und was ihm gut thun würde ...«

»An den bescheidenen Ansprüchen erkenne ich unsern Freund,« sprach ich ergriffen, — »und doch ist Krüger ein wahrer, edler Künstler! Nur Geduld, Herr Gevatter — glänzend soll sich Alles gestalten, in jeder Hinsicht, — nicht wahr, Herr Direktor?«

Der nickte etwas automatenhaft.

»Krüger soll mit uns zu Mittag essen, Lina,« sagte die Mutter, »damit er sich in den unheimlichen Hotels nicht verlassen fühlt. Du fährst dann im gleichen Wagen mit ihm zur Probe und zu den Vorstellungen ...«

»O, es wird eine frohe, glückliche Zeit...« jubelte ich fort.

Da trat der Theaterdiener in's Zimmer und überreichte mir ein mächtiges Packet, nebst der Liste sämmtlicher darin be-

findlichen neuen Rollen, mit der Bitte, zu unterschreiben ... Signé! — hieß: ich werde gerüstet sein! Helmersen bat mich zugleich in seiner klettenhaft inständigen Weise: doch noch vor der Ankunft des Gastes so und so viele bedeutende Rollen einzustudiren, denn ich müsse jeden Abend mit ihm auftreten ... Etwas beklommen gab ich dem Boten die mündliche Antwort: die Quittung werde Herr von Helmersen erhalten ...

Meine Beklemmung verminderte sich auch nicht, als ich »le revers de la Médaille« erst vollständig erblickt hatte ...

»Iphigenie! — Unmöglich, Herr Direktor! In wenig Wochen soll ich die schwerste aller Rollen einstudiren? Das übersteigt meine Kräfte!...«

»O, nur den zweiten und dritten Akt hat Krüger zu spielen gewünscht,« beschwichtigte der gute alte Herr, — »zugleich mit dem Drama »Der Paria« sollen diese den Abend füllen ...«

»Dann ist es auszuführen« — athmete ich auf. In Michael Beers »Paria« hatte ich Alexander Wolff mit Mad. Stich in Berlin hinreißend spielen sehen. Wie erschütterte dieses einaktige Drama, — besonders am Schlusse, wenn die Hüttenwand zerstört ist und der Bramine erscheint und frägt: »Wo ist das Opfer?!« und die schaurige Antwort lautet: »Zwei für eines!« ... Und dann scheint die strahlende Sonne Indiens in die dunkle Hütte und beleuchtet den Paria mit seiner Geliebten ... Beide todt!

»Ophelia im Hamlet«, las ich weiter von meiner Liste ... »Nun, die »Ophelia« kann in Gnaden passiren, die erfordert kein übermenschliches Studium. Hat doch Tieck schon gesagt: »Mag Ophelia ihre Wahnsinnsszenen lieblich mit Blumen geschmückt — oder grausenerregend mit schwarzem Schleier und Strohkranz spielen — Beifall ertönt stets ...« Und in den ersten Akten hat noch keine, selbst die gefeiertste Künstlerin nicht, Lorbern gepflückt ... Herr Direktor, ist Ihnen etwa klar geworden, was Shakespeare meint, wenn

er Ophelia sprechen läßt: »Die Eule ist eines Bäckers Tochter? . . .« *)

»Gott bewahre mich in allen Gnaden«, entsetzte sich Helmersen . . .

»Rrrrr! Eine andere Rolle: Bertha! — Ahnfrau! . . . Ah! willkommen traute Erinnerung meines kindlichen Entsetzens! Wie gefiel dieses so bitter getadelte Trauerspiel in Karlsruhe, als Mad. Neumann, kaum achtzehn Jahre alt, die Bertha spielte! Die berühmtesten Gastspielerinnen in Karlsruhe, selbst Frl. Pfeiffer aus München (später Mad. Birch), vermochten nicht die schöne Amalie Neumann zu verdunkeln . . . Bei Charlotte Pfeiffer störte besonders die kolossale Gestalt, ihr unschöner fast männlicher Kopf, ihr tiefes, mächtiges Organ — so bei der weichen, elegischen Stelle:

Wohin seid ihr, gold'ne Tage,
Wohin bist du, Feenland!
Wo ich ohne Wunsch und Klage
Lebte an der Unschuld Hand?
Wo ein Händling meine Freude,
Eine Blume meine Lust . . .«

Und so gab's noch ein Dutzend neue — schwere Rollen!

Wie habe ich studirt, memorirt, repetirt! Auf Tod und Leben, mit eisernem Fleiß, — fast Unmögliches hatte ich zu leisten. Doch die Vorfreude: bald den lieben Freund begrüßen und mich ihm als ebenbürtige Künstlerin im Fach der ersten Liebhaberin zeigen zu können, half mir alle Anstrengungen und Bedenken überwinden.

— Endlich war der Gevatter da, frisch und munter, ganz der Alte. Von hypochondrischen Schatten, auf die Frau Krüger uns vorbereitet hatte, keine Spur. Er sagte uns: wie das viele Neue, das er auf der weiten Fahrt bei dem herrlichsten

*) Nach einer alten Legende stahl »eines Bäckers Tochter« von dem Teige, den ihre Mutter zu Brod für den Heiland bereitet hatte, und wurde zur Strafe dafür in eine Eule verwandelt. A. W.

Sommerwetter gesehn, ihn erfrischt habe. Und wie viel gab es da zu erzählen aus den vier Jahren, da wir uns nicht gesehen hatten, aus seinem und meinem Leben, aus dem alten und neuen Berlin, von den lieben Kollegen, von denen inzwischen Rebenstein und Ludwig Devrient unserem Pius-Alexander Wolff ins Schattenreich gefolgt waren . . .

Und dann die vielen fröhlichen Proben — und Krügers herzliches Lob über meine Fortschritte auf der Bahn der Kunst!

Krügers erstes Debüt war der Hamlet! Ich gab die Ophelia nach Tiecks Auffassung . . . und der rauschende Beifall des enthusiasmirten Hauses belohnte uns. Krüger hatte gesiegt und sein ferneres Gastspiel ging nun mit merkwürdiger Frische und über alle Erwartung glänzend von statten. Selbst die plötzlich eingetretene förmlich tropische Julihitze hielt die Petersburger nicht ab, Krügers Darstellungen beizuwohnen; viele deutsche Familien verschoben seinetwegen das Uebersiedeln in die reizenden Sommerwohnungen.

Die Kaiserin erfreute einige Male durch ihre Gegenwart Schauspieler und Publikum. Aber die Anstrengung ging fast über meine Kräfte: jeden Vormittag Probe, — viermal wöchentlich in neu einstudirten Rollen spielen . . . und dabei die entnervende Hitze, wie man sie selbst in den heißesten Monaten in Deutschland nicht kennt. Doch die allgemeine Begeisterung, die Beweise von der Dankbarkeit des Publikums, das Zusammenwirken mit dem vortrefflichen Künstler und Freunde — stählten und erfrischten meine Geistes- und Körperkräfte. Sämmtliche Mitglieder schienen metamorphosirt zu sein, ihre sonst von mir so oft empfundene Gleichgültigkeit war dem regsten Eifer gewichen, — und selbst unbedeutende Talente thaten ihr Möglichstes, um ein erquickendes Ensemble zu schaffen. Ja, diese Epoche des deutschen Theaters in Petersburg war schön und wird mir unvergeßlich sein.

Krügers Benefiz: »Kaiser Friedrich« brachte nach Abzug aller Kosten 4000 Rubel reinen Gewinn und dem beglückten

Künſtler ein reiches Geſchenk vom Hofe. Das große Alexandratheater war überfüllt und die Darſtellung ſelbſt nannte Krüger — tadellos!

Die Rolle Kaiſer Friedrich II. galt als Krügers Triumph. — Im zweiten Benefiz: »Die Räuber.« erzielte Krüger als Karl Moor gleiche Einnahme und gleichen Beifall. —

Krüger fuhr nach der Vorſtellung mit uns nach Hauſe zu einer Taſſe Thee, wie gewöhnlich. Er war ſehr erregt. Schon am Schluß der Räuber, als Amalia zu Karl Moor in flammender Leidenſchaft aufſchreit: »Ha, Würger! Du kannſt nur die Glücklichen tödten ... Nun denn, ſo lehre mich Dido ſterben!« — und als Karl den zielenden Räuber unterbricht: »Halt! wag es — Moors Geliebte ſoll nur durch Moor ſterben!« — und Amalia erdolcht ... da zitterte Krüger ſo heftig, daß er mich nicht in ſeinen Armen zu Boden gleiten — ſondern fallen ließ.

Seine Lippen bebten konvulſiviſch — und markdurchdringend klang ſein höhniſch-verzweiflungsvolles Wort: »Sie iſt getroffen! Dies Zucken noch und dann wird's vorbei ſein. — Nun, ſeht doch! Habt Ihr noch was zu fordern? Ihr opfertet mir ein Leben auf, ein Leben, das ſchon nicht mehr Euer war, ein Leben voll Abſcheulichkeit und Schande. — Ich hab' Euch einen Engel geſchlachtet. Wie, ſeht doch recht her! Seid Ihr nunmehr zufrieden!«

Mir erſtarrte das Blut in den Adern! Und das liebe Publikum — jubelte!

Im Wagen bemerkten wir, daß Krüger die Schatulle mit der reichen Einnahme nicht, wie nach dem erſten Benefiz, neben ſich ſtellte, — er hielt ſie in den Armen und drückte ſie krampfhaft an ſich wie ein geliebtes Kind. Er ſprach wenig, reichte uns aber öfters die Schatulle hin, damit wir fühlen ſollten, wie ſchwer ſie ſei.

Mein Bruder Louis, der mir und der Mutter zu Liebe Gouverneur bei dem jüngſten Sohn des Fürſten Waſſiltſchikoff

geworden war, um uns nahe zu sein, bewillkommte uns beim Aussteigen. Er beglückwünschte Krüger zu dem neuen glänzenden Erfolge und theilte ihm mit, daß viele vornehme russische Familien im ersten Rang gewesen seien, — da werde der dritte Gastrollencyclus sicher ebenso brillant ausfallen . . .

Aber Krüger, sonst so dankbar für solche Beweise der Theilnahme, hörte zerstreut zu und nahm sogar beim Thee immer wieder das Geldkästchen in seine Arme, so eigen wehmüthig lächelnd . . . und plötzlich fing er an bitterlich zu weinen . . . »Was ist Ihnen, liebster Freund, — was erfaßt Sie?« schrieen wir fast vor Schreck. — »Ich werde bald sterben,« schluchzte Krüger, — »meine arme Frau, meine unglücklichen Kinder . . .«

Bruder Louis winkte uns ins Nebenzimmer und flüsterte: »Krügers Nerven haben gelitten — die moralischen und körperlichen Aufregungen und Anstrengungen bei dieser entnervenden Hitze waren zu groß. Ich will ihn in seine Wohnung begleiten, für einen Wärter sorgen und morgen in aller Früh unsern Hausarzt, den deutschen Doktor, zu ihm schicken . . .«

Krüger ließ sich willig fortgeleiten und reichte uns die Hand zur guten Nacht! — O, wie unsäglich traurig klang dieses »Gute Nacht!« — Fast taumelnd faßte er des Bruders Arm, welcher die Schatulle trug.

Andern Morgens klingelte es heftig an der Zimmerglocke, und — herein stürzte Krüger und überreichte uns, in einen Foulard gebunden, Briefe von seiner Frau . . . »Nehmen Sie! nehmen Sie! — es wird mich beruhigen, diese kostbaren Papiere in ihren Händen zu wissen . . .«

»War denn kein Doktor bei Ihnen?« fragte die Mutter.

»Ja wohl! er hat mich eben verlassen — gab mir Pulver — forderte mich auf, in den nächsten Tagen nicht aufzutreten . . . aber ich kann seinem Rath nicht nachkommen, ich muß morgen Abend im Winterpalast den Eckensteher Nante spielen, heute die Rolle memoriren . . .«

»Um Gottes willen — melden Sie sich unwohl,« sagte ich, — »mit Ihrer Gemüthsstimmung diese niedrig komische Partie spielen — — das muß Ihre angegriffenen Nerven vollends zerrütten . . .«

»Ich kann nicht anders — die Kaiserin wünscht den Berliner Jargon zu hören, will lachen — ich muß es möglich machen . . .« Und fort stürzte er: blaß, verstört, in furchtbarer Aufregung.

Die hohen Herrschaften amüsirten sich wirklich sehr über den lustigen Eckensteher Nante. Krüger zeigte uns bei Tisch als Geschenk des Hofes einen prachtvollen Brillantring, vermochte aber nichts zu genießen. Er sprach nur — von seinem nahen Tode.

Wir schrieben nach Berlin, erwiesen ihm die sorglichste Pflege, konsultirten die berühmtesten Aerzte . . . Deren Ausspruch lautete: nur Ruhe im Kreise der Seinigen kann ihn retten.

Nach trübseligen acht Tagen, die Krüger — zusammengekauert in der Sophaecke liegend — durchweinte und durchseufzte, kein Trosteswort verstehend, — mit rothgeweinten Augen ins Leere starrend — wurde er von einem sicheren Manne nach Berlin begleitet.

Mir händigte er beim Abschiednehmen ein Zettelchen mit einem blauen Vergißmeinnicht ein und lispelte geheimnißvoll: »Lina — Pathin meiner Tochter — veranstalten Sie nach meinem Tode hier ein Benefiz — zum Vortheil der Meinigen, daß sie nicht verhungern — und sagen Sie den guten Petersburgern Dank — mit meinen Worten, die hier auf dem Zettel stehen . . .« Mit welcher Wehmuth las ich diesen Dank: »Das holde Blümlein Vergißmeinnicht erblühet auf meinem Grabe. — Ich sende es Euch als Dank: Ich rufe noch von Jenseits: — Vergeßt mein nicht!« . . .

Wie oft mußte ich in jenen bangen Petersburger Tagen an unsere unglückliche Fahrt mit Hindernissen von Charlottenburg nach dem Opernhause denken — und Krügers schier un-

begreifliche, unmännliche Verzweiflung und Angst vor Verabschiedung und dem Verhungern . . .

Jene finsteren Wahnbilder, die damals schon in der erregten Künstlerseele schlummerten, waren jetzt in Petersburg zu grausigem Leben erwacht.

Die übergroßen Anstrengungen bei glühender Hitze — vor Allem aber das überquellende Füllhorn voll nie geahntem, nie erstrebtem Ruhm und Gold, das so plötzlich und betäubend in der glänzenden Zarenstadt über ihn ausgeschüttet wurde — — dies Uebermaß von Glück wirkten zerrüttend und verwirrend auf seine Nerven und sein Gemüth. Dazu kam die peinigende Selbstanklage: daß er durch die Darstellung des Eckensteher Nante sich an seiner Kunst versündigt habe — daß sie sich von ihm wenden, ihn verstoßen werde — und daß er mit den Seinen verhungern müsse, wenn er nicht bald sterbe!

Krüger ist auch nie wieder ganz genesen, obgleich es der sorglichsten Pflege und ärztlicher Kunst in Berlin gelang, daß er noch im Dezember desselben Jahres als schwedischer Hauptmann in »Wallensteins Tod« die Berliner Bühne wieder betreten konnte. Das Publikum, das so innigen Antheil an dem traurigen Geschick seines Lieblings nahm, hatte ihm einen freundlichen Empfang bereitet. Aber er war nicht mehr der alte Krüger, der auf diesen heimischen Brettern stand. Seine körperliche und künstlerische Kraft war gebrochen — und doch zeigte der sonst so bescheidene Kollege bei jeder Gelegenheit eine Gereiztheit, Empfindlichkeit, ja einen Dünkel, der immer an seine Petersburger Triumphe erinnerte, daß es oft zu unerquicklichen Reibungen mit der Intendanz, mit Kollegen und Publikum kam. Besonders hatte der neu an Rebensteins Stelle engagirte Grua, auf den während Krügers Krankheit auch mehrere seiner dankbaren Rollen übertragen waren, unter dieser schlechten Laune zu leiden.

Als ich im Mai 1834 in Berlin gastirte, fand ich den lieben Gevatter auch körperlich sehr verändert — gebrochen und

verfallen. Er und seine Gattin suchten der Mutter und mir in jeder Weise ihre Dankbarkeit für unsere Petersburger Gastfreundschaft und Fürsorge auszudrücken. Aber die alte sonnige Heiterkeit fand ich nicht wieder in Krügers Hause. Es war, als ruhte erdrückend ein finsterer Alp auf demselben. Auch die volle künstlerische Blüte war dahin. Sein Don Cesar in »Donna Diana«, den er und Grua abwechselnd mit mir spielten, hatte nicht mehr die alte glänzende Frische, Elastizität und witzige Schneidigkeit. In dem Lustspiel »Der beste Ton« klang sein Humor gradezu melancholisch.

Ich sollte den armen Gevatter nicht wiedersehen. Er ging noch in demselben Sommer zur Kur nach Kissingen. Von dort trieb ihn eine dämonische Gewalt wieder nach Petersburg zu neuen Ruhmeskränzen — zu neuer Goldernte ... Aber das alte Glück — und auch die alte Kraft und Frische standen ihm nicht mehr zur Seite. Darf ich auch andeuten, daß ihm meine aufopfernde Unterstützung fehlte? — Verstimmt kehrte er nach Berlin zurück und trat als Marquis Posa auf — von theilnahmvollen Freunden mit Jubel und Lorber empfangen!

Noch drei Jahre gehörte Krüger der Berliner Bühne an, von Schonung umgeben. Ende Juli 1837 spielte er den Rupert in Bauernfelds Lustspiel: »Der Musikus von Augsburg«, — ahnungslos, daß es seine letzte Rolle auf den geliebten Berliner Brettern. Am 3. August sprach er im Opernhause den Prolog zur Feier des königlichen Geburtstags — er sollte nie wieder zu den Berlinern sprechen. Er eilte zu einem Gastspiel am Burgtheater nach Wien. Vier Mal trat er auf ... War er mit dem Erfolge nicht zufrieden? In finsterer Stunde überraschte seine arme junge Tochter den Vater, wie er im Begriff war, sein »verfehltes, verlornes« Leben von sich zu werfen. Noch einmal gelang es ihrem Flehen, ihren Thränen, ihrer angstvollen Ueberwachung: die dunkle Stunde — hinauszurücken. Auch Kissingen gab keine volle Genesung mehr. »Ruhe, Luft- und Ortsveränderung!« — riethen die Aerzte.

Mit einer königlichen Pension von 1400 Thaler ging Krüger nach Weimar — dann nach Mannheim. Hier schien es, als ließe sich der finstere Geist, der schon König Saul zum Selbstmord trieb, noch ein Mal verscheuchen. Krüger lebte in den angenehmsten geselligen Verhältnissen und auch die menschenfreundliche Großherzogin Stephanie und ihre holde Tochter, Prinzessin Maria, zogen den unglücklichen Hypochonder häufig in ihre auszeichnenden und erheiternden Zirkel. Daneben widmete Krüger sich mit Lust und Erfolg der Ausbildung seiner beiden ältesten Töchter Klara und Lina, meinem Pathchen, und seines Sohnes Eduard für die Bühne.

Da — Anfang 1841 — kehrten die finsteren Geister und dunklen Stunden mit ihren gespenstischen Schatten und Beängstigungen immer drohender wieder. Die Gattin weilte mit der ältesten Tochter Klara in Mailand, um sie hier zur Sängerin auszubilden. Die liebevolle Sorge der Kinder daheim wußte noch einige Mal den unglücklichen Vater am Selbstmord zu hindern. Der schlich wie ein Greis, gebeugt und wankend am Arme des Sohnes durch die Straßen . . .

So führte der Sohn den Vater am 4. März zu einer befreundeten Familie, die ihn zu Tisch geladen hatte, um ihn zu zerstreuen und aufzuheitern. Krüger kam früher, als man ihn erwartet hatte. Die geschäftige Kammerräthin bat ihn, in einem andern Zimmer zu verweilen, bis ihr Gatte komme. Er zog es vor, inzwischen noch ein wenig im Garten zu promeniren . . . Man ließ ihn ahnungslos allein gehen . . . Er kehrte nicht wieder . . . Nach langem Suchen fand man seine Leiche in einer Wagenremise . . .

Als ich grade ein Jahr später, im März 1842 meine liebe Mutter auf dem Mannheimer Friedhofe begrub, habe ich auch traurig an dem traurigen Grabe des unglücklichen Selbstmörders gestanden!

Dreißig Jahre darauf, als meine ersten Bühnen-Erinnerungen in die Welt hinaus gingen und in ihnen auch wieder-

holt der einst gefeierte Name: Wilhelm Krüger! — hat sich mir ein Sohn Krügers, Kaufmann in Königsberg, brieflich genähert, mir seinen Dank auszusprechen für das Andenken, das ich seinem geliebten — unglücklichen Vater gewidmet. — Ein anderer Sohn Krügers, Eduard, war lange Jahre ein tüchtiges Mitglied der Berliner Hofbühne.

* * *

Armer lieber Gevatter! Hat die trügerische Glücksgöttin Dich darum vom Schusterschemel herab so schwindelnd hoch auf ihren goldnen Schild gehoben, um in höhnischer Laune Dich dann nur um so tiefer in den Staub — ins Grab niederschmettern zu können?

Wer löf't uns das uralte bange Räthsel: Menschenleben! —?

6. Eine aufrichtige Gegnerin.

Soll man zur Beute werden, so ist es besser:
dem Löwen zuzufallen, als dem Wolf.
Shakespeare: »Was Ihr wollt!«

Als ich im Mai 1824 nach Berlin kam, war Auguste Stich, die berühmteste Schauspielerin der königlichen Bühne, mit ihrem Gatten auf einer längeren Kunstreise abwesend von Berlin. Beide studirten in Paris das Théâtre-Français — besonders Talma und die Mars.

Auch war ihnen Berlin sehr verleidet, — seit jener unglücklichen Katastrophe, die dem Schauspieler Stich fast das Leben — seiner Gattin in diesem Falle ihre Stellung, die Gunst des Berliner Publikums für immer, und der Kunst eine ihrer berufensten Priesterinnen gekostet hätte.

Mir wurde viel von jener tragischen Geschichte erzählt — und von der furchtbaren Aufregung in ganz Berlin, als am Abend des 6. Februar 1823 durch das Schauspielhaus — und sogleich wie ein Lauffeuer durch die ganze Stadt der Schreckensruf lief: der Schauspieler Stich ist soeben von dem Anbeter seiner Frau, dem jungen Grafen Blücher, in seiner Wohnung niedergestoßen worden!

Der König erfuhr die Kunde noch im Theater. Prinz August theilte ihm dieselbe schonend mit. Er war tief erschüttert und befahl die strengste Untersuchung. Diese leitete Herzog Karl von Mecklenburg, Bruder der Königin Luise, mit seltenem Takte. Er verstand die zarteste Rücksicht auf einen historischen, populären Heldennamen und auf den bis dahin fleckenlosen

Ruf einer großen Künstlerin mit der Würde der Gerechtigkeit zu verbinden.

Die einfache, traurige Thatsache ist folgende:

Graf Blücher, ein junger, liebenswürdiger Offizier und Enkel des alten Feldmarschalls, des volksthümlichsten Helden der Freiheitskriege, hatte schon längst in Auguste Stich die große, bezaubernde Künstlerin und das schöne Weib verehrt. Seine bevorstehende Versetzung von Berlin gab dem feurigen Anbeter den Muth und die Macht der Ueberredung, von der Gefeierten ein Abschiedswort in ihrer Wohnung zu erbitten und — zu erlangen.

Stich war an jenem unglücklichen Abende in Shakespeare's Heinrich IV. beschäftigt. Am Ende seiner Rolle, im dritten Akt, flüsterte ihm sein Kollege, der Komiker Albert Gern, zu: »In diesem Augenblick ist Graf Blücher bei Deiner Frau . . .«

Wie wahnsinnig — noch im Theaterkostüm mit übergeworfenem Mantel stürzt Stich nach Hause . . . Sogenannte gute Freunde und anonyme Briefe hatten ihn schon früher vor dem glühenden, offen zur Schau getragenen Enthusiasmus Blüchers gewarnt und seine Eifersucht geweckt . . . Zu Hause muß er lange schellen. Endlich wird geöffnet. Da sieht er in einer dunklen Ecke des Flurs einen Mann, ganz in einen langen Civilmantel gehüllt . . . »Wer sind Sie? was haben Sie hier zu suchen?« Statt der Antwort sucht der Verhüllte ihn bei Seite zu schieben und die Treppe hinabzueilen. Stich faßt ihn, ringt mit ihm, reißt ihm Mantel, falschen Bart und Brille herab . . . erkennt den Grafen Blücher . . . und sinkt, von einem Dolchstoß getroffen, mit einem gellen Hülferuf blutend auf der Treppe nieder . . . So findet ihn seine Gattin . . . Die Straße hat sich bereits mit Neugierigen gefüllt . . . An der nächsten Ecke wird der Graf von einem Schneider und Bäcker gepackt. Er läßt ein Terzerol fallen. Nur das Dazwischentreten einiger angesehener Bürger, die ihn auf die Hauptwache führen, kann ihn vor der Wuth des Volkes retten.

Stich war nicht tödtlich getroffen, wie man anfangs gefürchtet hatte. Er erholte sich langsam wieder. Graf Blücher wurde zu mehreren Jahren Festung verurtheilt. Später sah ich ihn wieder in Berlin: eine schlanke, noble Figur mit blassen, edlen Zügen, schwärmerischen Augen — eine interessante Erscheinung!

Madame Stich erwartete eine härtere Strafe. Für des Herzens kleine Schwäche — denn Schlimmeres wagten ihr selbst ihre Feinde nicht nachzusagen — sah sie den Gatten wochenlang mit dem Tode ringen. Sie pflegte ihn mit Aufopferung; er dankte ihr durch seine volle Verzeihung und glaubte ihrem Wort: sie habe dem Grafen die Unterredung nur gewährt, um ihn zu beschwören, ihren häuslichen Frieden nicht länger durch seine glühende Verehrung zu stören. — Bald nach den peinlichsten Verhören vor dem Gerichtshofe mußte sie vor einen weit gefährlicheren Richter treten: vor das tausendköpfige erzürnte Publikum! — und sie wußte: Friedrich Wilhelm der Gerechte hatte befohlen: »Polizei nicht einmischen — Publikum richten lassen — Recht dazu hat!« — Herzog Karl von Mecklenburg aber hatte dafür gesorgt, daß kein Student für den Abend ein Billet erhielt — nicht weniger als 1100 schriftliche Gesuche um Billets blieben unberücksichtigt — und daß fast alle Offiziere Berlins mit ganzen Körben voll Blumen — und auch Polizisten in Civil im Theater anwesend waren.

Stich, ein beliebter und sonst gewandter Bonvivant, mußte die erste Feuerprobe vor dem Publikum bestehn, denn auch über ihn war Berlin empört: weil er seiner Gattin so schnell verziehen! — Er trat anfangs Mai in dem Lustspiel: »Der Hausverkauf« auf — von höhnischem Lachen und Wiehern empfangen. Sprach er einige Worte, so übertönten ihn wieder Lachen und Hohnrufe . . . Endlich siegten die Klatscher. — Nicht so leicht kam seine Gattin davon.

Ueber dies erste, furchtbar schwere Wiederauftreten derselben, am 8. Mai, erzählte mir Amalie Wolff: »Die Stich

hatte eine ihrer idealsten, edelsten Schöpfungen gewählt: die Thekla in »Wallenstein's Tod«. Die ersten beiden Akte gingen an dem überfüllten Hause spurlos vorüber. Niemand dachte an das Stück. Alles wartete nur in größter Aufregung auf den dritten Akt — das Auftreten Thekla's. Im zweiten Zwischenakt ging's wie Gewitterbrausen durch das Haus. Endlich stieg der Vorhang zum dritten Mal in die Höhe. Ich stand als Gräfin Terzky neben ihr auf der Bühne« — und Amalie Wolffs Stimme bebte noch vor Erregung — »als ein betäubendes Zischen, Pfeifen, Hohnlachen und die gröblichsten Schmähworte und pöbelhaftesten Beschimpfungen uns umtosten... Ich zitterte selber vor Entrüstung über diese Schmach und war in Versuchung, die arme Kollegin bei der Hand zu nehmen und von der Bühne zu ziehen und gleich der seligen Bethmann — als diese wie eine verwundete Löwin ihre ausgezischte Tochter hinter die Coulissen riß — zu rufen: vor diesem Publikum spielst Du nicht wieder!

»In dieser qualvollen Viertelstunde — denn so lange ließ man weder Thekla noch mich zum Wort — habe ich die Stich wahrhaft bewundert, — nur der Gedanke an ihre Kinder — und an ihre Unschuld konnte ihr diese Seelenstärke der Selbstbeherrschung geben. Sie sagte mir später: »In dieser Stunde den Kampfplatz verlassen, hieße mich schuldig bekennen . . . und ich wäre für immer auf der königlichen Bühne unmöglich gewesen!« . . . Die Hände wie bittend gegen ihre Beleidiger erhoben, harrte sie bleich — in Thränen — halb ohnmächtig — neben mir aus . . . bis sich der furchtbare Sturm ein wenig beruhigt hatte und ich beginnen konnte:

»Ihr habt mich nichts zu fragen, Thekla? Gar nichts?
Schon lange wart' ich auf ein Wort von Euch.
Könnt Ihr's ertragen, in so langer Zeit
Nicht einmal seinen Namen auszusprechen?
Wie? Oder wär' ich jetzt schon überflüssig,
Und gäb' es andre Wege, als durch mich? —
Gesteht mir, Nichte. Habt Ihr ihn gesehn?«

Das war ein unglücklicher Anfang, denn das Publikum hörte aus jedem Wort nur eine Anspielung auf das schuldvolle Sehn an jenem unseligen Abend heraus — und lachte und rief wiederholt höhnisch dazwischen: »Ihn! — ja Blücher!«

Und als Thekla dann das erste Wort sprach — zitternd — kaum hörbar:

»Ich hab' ihn heut und gestern nicht gesehn!«

— da brüllten sie wieder dazwischen: »Ja! ja! ho! ho! denn er sitzt auf der Festung . . .«

Und so ging's weiter. Jedes nur irgend bezügliche Wort wurde aufgegriffen und lärmend betont und so oft Thekla auf die Szene trat, brach das Toben wieder los, obgleich die Polizei die Hauptschreier und — Schreierinnen energisch an die Luft setzte und die Offiziere und sonstige Freunde des Grafen Blücher und der Stich klatschten und sie mit Blumen überschütteten.

Erst bei der ergreifenden Schlußszene des vierten Akts, als Thekla den Tod ihres Max erfahren hat und zu seiner Leiche eilen will:

»Sein Geist ist's, der mich ruft. Es ist die Schaar
Der Treuen, die sich rächend ihm geopfert . . .
Mein erst Empfinden war des Himmels Glück,
In Dein Herz fiel mein erster Blick! —
— Da kommt das Schicksal — Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde —
— Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!«

— erst vor diesen mit hinreißendem Schmerz und erschütternder Trauer gesprochenen Worten verstummten die Pfeifer.

Schon am nächsten Abend trat die energische Frau auf ihren Wunsch wieder auf: um dem Kampfe baldigst ein Ende zu machen. Und wieder brach der Sturm los, aber die zahlreich versammelte Polizei griff dies Mal noch energischer ein — und stiftete Ruhe.

Doch ließen die Berliner noch lange keine Gelegenheit vorübergehen, sich Frau Stich gegenüber als Richter und

Rächer zu zeigen. Als sie in dem Lustspiel »Haß allen Frauen«, als Bauermädchen verkleidet, zu sagen hatte: »Ich bin den Soldaten gut!« — brach wieder höhnisches Lachen los.

Nach wenigen Wochen hatte die Künstlerin über ihre Gegner vollständig gesiegt und sie stand wieder fest in der bewundernden Gunst des Publikums. Aber der bittere Stachel dieser furchtbarsten Kämpfe, die ein Künstler zu bestehen haben kann, blieb für immer in ihrem Herzen. Im geselligen Leben und ihren Kollegen gegenüber zeigte sie eine eisige Zurückhaltung, scharfe Ironie und Verbitterung des Gemüths. Doch in der tragischen Kunst wußte sie seit dieser Tragödie ihres eigenen Herzens nur noch ergreifender, erschütternder, überwältigender zu wirken!

In dem witzlustigen Berlin kursirte das Bonmot des alten Unzelmann: »Ja, das gab dem Stich den Stich, weil ihn seine Ehemannsgeduld im Stich gelassen! Wenn jeder Verehrer meiner Friederike mir nur einen Stich hätte versetzen wollen — ich wäre längst zum Siebe gestichelt!

* * *

Ich sah Auguste Stich zum ersten Mal, als sie nach der Pariser Kunstreise im Juli 1824 in »Romeo und Julie« im dichtbesetzten Opernhause als bezaubernde Julia auftrat und mit Blumen und Jubel empfangen wurde.

In Karlsruhe hatte die Intendanz auch wohl versucht, das Publikum für diese Schöpfung Shakespeare's zu enthusiasmiren und sie nach langer Pause mit einer verführerisch schönen Julie, Amalie Neumann, wieder in's Repertoir aufzunehmen; aber — die Tragödie mußte nach kurzem Scheinleben abermals von der Karlsruher Bühne verschwinden.

Meine guten Landsleute fanden Shakespeare's liebeglühende Julia einfach — höchst unschicklich! Sie ließen sich zwar geduldig von den Verehrern Shakespeare's sagen: daß in damaliger Zeit andere Sitten geherrscht, — Julia von den Eltern nicht geliebt worden sei, also auch kein Vertrauen von ihr gefordert

werden dürfte, — unter dem glühenden Himmel Italiens schlüge das Herz eines fünfzehnjährigen Mädchens feuriger, ihr Charakter entwickle sich schneller und selbstständiger, als bei einer Frau im kühlen Deutschland ... Ruhig, aber mit eigensinnigem Beharren, entgegneten die ehrlichen Karlsruher: ein sittsames Mädchen dürfe doch nach dem ersten Erblicken des Geliebten, und sei er so hold wie Romeo, nicht denken — viel weniger aussprechen:

» ... Ist er vermält,
So ist ein Grab zum Brautbett mir erwählt!«

— und Romeo, nicht Julia, hätte sagen sollen:

»Wenn Deine Liebe tugendsam gesinnt
Vermälung wünscht, so laß mich morgen wissen
Durch Jemand, den ich zu Dir senden will,
Wo Du die Trauung willst, und w a n n vollziehen;
Dann leg' ich Dir mein ganzes Glück zu Füßen,
Und folge durch die Welt Dir — dem Gebieter ...«

— — Das schicke sich nicht!

Nichts natürlicher, als meine Spannung auf die erste Aufführung von »Romeo und Julie« in Berlin. Madame Stichs Erscheinen frappirte mich. Julia schritt gleich einer Juno imposant daher — selbstbewußt — selbstständig ... Ihre Feueraugen senkten sich nicht verschüchtert vor den flammenden Blicken Romeo's. Das süße Liebesgeflüster in der Balkonscene aber wirkte auf das ganze Haus gradezu berauschend. Als Julia die Verbannung Romeo's erfährt, war ich hingerissen. Die gigantische Aufgabe der Giftszene löste sie meisterhaft — Mitleid und Grauen erregend.

Die Tragödie war mit großer Liebe einstudirt und in Szene gesetzt. Die ausgezeichnetsten Künstler der Hofbühne hatten die kleinsten Rollen übernommen. Ludwig Devrient als Mercutio spielte zauberisch belebend. Er verstand es, diesen Mercutio, der schon im zweiten Akt stirbt, zu einem der kostbarsten Edelsteine in seiner Künstlerkrone zu gestalten. Jetzt

erst begriff ich, weshalb die Berliner stets herbeiströmten und nicht müde wurden, ihre Lieblinge in »Romeo und Julie« zu bewundern. Das Karlsruher Publikum würde sicher bekehrt worden sein und diese Julia um Verzeihung gebeten haben für das liebloſe Urtheil: »Das schickt sich nicht!«

Madame Stich sah nicht jugendlich, aber schön und blühend aus. Ihre ausdrucksvollen Züge eigneten sich zu vollendeter Mimik, und der etwas zu große Mund rundete sich gar anmuthig beim Sprechen. Ihre Stimme hatte einen seltenen Wohllaut und wußte sich im tragischen Effekt zu einer erschütternden Energie des Tons zu steigern.

Dennoch fand diese Julia in der Vossischen Zeitung einen Kritiker, der manche Einzelheiten an ihr zu tadeln hatte . . . und jetzt zeigte sich zum ersten Mal: welch' eine Herbheit — ja, welch' eine bittere Kampflust jener stürmische, demüthigende Thekla-Abend in dem Herzen der Künstlerin hinterlassen hatte. Mad. Stich trat — unerhört in Berlin — gegen jene Kritik ihrer Julia in demselben Blatt mit einer heftigen Antikritik hervor!

Die erregte nicht nur den Sturm der Recensenten, sondern sogar auf der königlichen Bühne eine — Kritik. In dem Vaudeville »Ignaz Schuster« improvisirte der lustige Gern als herumziehender Schauspieler: »Nun, wenn dem Herrn Dorfschulzen unser Spiel nicht gefällt, so schicken wir ihm sogleich eine fulminante — Antikritik!« —

Ludwig Rellstab, der berühmte Kritiker der »Vossischen Zeitung«, vermißte an dieser Julia die — Wahrheit der Leidenschaft. Er schreibt: »Dieser Mangel erstreckt sich fast nach allen Richtungen der aufgeregten Empfindungen, als der süßen Zärtlichkeit, des heftigen Liebesausdruckes, des Zorns und Hasses. Ueberall pflegt die Künstlerin hier einen Schritt über das Maß des Rechten zu thun, um darum eben einen Schritt hinter dem Ziel des Schönen zurückzubleiben. Sie verfällt hier nicht selten in Manier, trägt mit zu grellen Farben auf, begeht den

Fehler, durch eine zu gehäufte Menge von Mitteln die Wirkung erzeugen zu wollen ... So war uns die berühmteste Szene in der berühmten Rolle der Julia unserer Künstlerin, das Gespräch mit dem Geliebten im Mondschein, niemals ganz genügend. Ihre zu gesuchte Süßigkeit gab uns dieses Elements zu viel und nahm dadurch einen zu manierirten Stil und eine gewisse Koketterie an, welche dem Charakter seinen heiligsten Anhauch, den der unschuldigsten Naturentwickelung der Gefühle raubte. — Anderer Art war ein zweiter Fehler in dieser Rolle, die Darstellung des Schauers vor den möglichen Schrecken des Erwachens in der Grabeshöhle. Hier blieb das Effektbild an sich ein Meisterbild darstellender Virtuosität, nur verließ es das Fundament des Charakters und ließ eine Phädra oder Medea voraussetzen, weil nur diese ihr Entsetzen auf solche Art entwickelt haben würden. Man sieht, daß auch hier ein Ueberschreiten des Maßes in der Leidenschaftsdarstellung zum Grunde liegt, obwohl es nur ein Ueberschreiten in den Grenzen, nicht eins an sich war. Als Medea würde die Künstlerin aber in einer ähnlichen Aufgabe vielleicht noch weiter gegangen sein und dann das Grenzgebiet der Kunst selbst verletzt haben, wie zuvor nach der Seite des Lieblichen und Süßen in der Rolle der Julia. Dies eine Beispiel diene statt vieler!«

Gewiß hatte Rellstab Recht — aber eine glänzende, berauschende Leistung blieb diese Julia dennoch.

Am andern Morgen, als ich mit der Mutter über die vortreffliche Vorstellung sprach und bedauerte, den Empfehlungsbrief von Freundeshand während der Abwesenheit von Madame Stich in ihrer Wohnung gelassen zu haben, und daß wir doch nicht so bald abermals anklopfen könnten ... ließen sich zu unserer freudigsten Ueberraschung Herr und Frau Stich ansagen. Herr Stich war eine interessante elegante Erscheinung, ein vollendeter Bonvivant auf der Bühne — aber auch im Leben; nur störte sein krächzendes Organ. Man sagte: Auguste Düring habe Stich aus Verzweiflung geheirathet — weil ihre

glühende Liebe zu dem schönen Rebenstein keine Erwiderung fand. — Beide zeigten sich liebenswürdig, zuvorkommend, sprachen so ohne alle Prätension angenehm, geistreich, und schienen so heiter zu sein, so gegenseitig herzlich ... daß ich schnell in das Urtheil Amalie Wolff's einstimmte: nicht Schuld — nur Unvorsichtigkeit sei Auguste Stich vorzuwerfen.

In Paris schien es Stichs sehr gefallen zu haben. Sie rühmte das Spiel der Mlle. Mars und freute sich, die Glanzrolle derselben: Madame Dorville, in Delavigne's »L'Ecole des Vieillards« — nächstens in guter Uebersetzung in Berlin spielen zu können. Beide waren entzückt von ihrem Empfange bei Talma, und Herr Stich erzählte mit Genugthuung, wie der große Mime ihnen zu Ehren eine Soirée gegeben und hierzu die Elite der Pariser Künstler und Schöngeister eingeladen hätte, um die deutsche Künstlerin deklamiren zu hören. »Nicht wahr, Auguste?« frug Stich liebevoll, »das war ein unvergeßlicher Abend! Du wurdest reichlich für Dein Herzklopfen belohnt, als Alle bei Deinen Szenen aus »Romeo und Julie« enthusiastisches Lob spendeten ...«

Madame Stich erröthete lieblich, und lächelnd, wobei zwei Grübchen in den Wangen sie noch reizender erscheinen ließen, gestand sie ein: daß es sie anfangs wirklich beängstigt hätte, vor Franzosen in deutscher Sprache eine Szene darzustellen!

Nein! — sie spielten vor uns keine Komödie, und die Behauptung war nicht erfunden, daß Stich *nach* der Verwundung sich gegen seine Frau noch ergebener und vertrauensvoller benommen habe. —

Ich sollte Madame Stich nach diesem heiteren Morgenbesuch erst als Witwe wieder sprechen. Ihr Gatte starb nach einigen Monaten an einem alten Brustübel — Folge zu raschen Lebens. Die Berliner blieben aber beharrlich dabei: an den Folgen jenes unglücklichen Dolchstoßes.

Nach meinem Engagement bei der königlichen Bühne machte ich auch der neuen Kollegin Stich meinen Besuch.

Ernst, mit kühlster Höflichkeit, empfing sie mich. Unbefangen fragte ich nach diesem so veränderten Benehmen: — ich bewundere sie ja doch so aufrichtig und freue mich herzlich darauf, mit ihr spielen, von ihr lernen zu können ...

»Ja, das ist jetzt etwas Anderes!« sagte sie mit derselben eiskalten Stimme. — »Damals waren Sie eine Kollegin auf einer andern Bühne — heute aber stehen wir uns als Gegnerinnen gegenüber!«

»Aber Sie sind ja so bedeutend — ich erst eine Anfängerin und im Lustspiel beschäftigt ...«

»Auch in diesem Fache können Sie mir gefährlich werden!« sagte sie lebhaft. »Sie sind viel jünger als ich — Sie sind schön — liebenswürdig — talentvoll ... und längst ein Liebling der Berliner ... Nie werde ich hinterlistig gegen Sie auftreten, — nie Ihnen durch Kabalen zu schaden suchen ... Aber ich sage Ihnen offen und ehrlich: ich werde meine Stellung — als erste Liebhaberin an der königlichen Bühne — mit allen mir zu Gebote stehenden Mitteln behaupten ... denn, glauben Sie mir, auch ich habe mir diese Stellung erst durch jahrelangen beharrlichen Fleiß, durch Entbehrungen — ja, durch Demüthigungen erkämpfen müssen ... Nicht die kleinste Rolle werde ich Ihnen freiwillig abgeben ...«

»O, wenn ich dies hätte ahnen können, ich würde um keinen Preis das Engagement bei der königlichen Bühne angenommen haben« — klagte ich betrübt — »lieber wäre ich nach Karlsruhe zurückgekehrt ...«

»Mißverstehen Sie mich nicht, liebes Fräulein,« sagte meine »aufrichtige Gegnerin« jetzt etwas freundlicher. »Ich weiß Ihre neue Stellung von Ihrer Persönlichkeit sehr wohl zu trennen — und letztere ist mir sogar sympathisch und werth. Aber ich kann Ihnen doch unmöglich selber dazu behülflich sein, daß Sie am Ende gar in einzelnen Rollen mehr gefallen, als ich — und mich so verdrängen — verdunkeln? ... Wehren Sie sich nach Kräften gegen mich — ich werde Ihnen darum

nicht böse sein. Machen Sie Ihre Schule durch, wie ich die meinige durchgemacht habe — so werden Sie sich mit der Zeit auch Bahn brechen .... Und wenn Sie erst meine Jahre erreicht haben — (Frau Stich zählte dreizehn Jahre mehr, als ich) — so werden Sie gerechter über mein jetziges Benehmen denken und sagen: die Stich hatte vollkommen Recht — sie konnte nicht anders handeln ... Also, ohne Groll, liebes Fräulein!« — und sie reichte mir ehrlich die Hand. Ich schlug eben so ehrlich ein ... und vermochte ihr auch später ihre Gegnerschaft nicht nachzutragen. Ihre Aufrichtigkeit hatte mich entwaffnet.

Ich sehe auch heute noch ein, daß die Stich — von ihrem Standpunkte aus — vollkommen Recht hatte, so zu sprechen ... Aber ich habe doch von ihr nicht gelernt, später — als ich eine ähnliche Stellung auf der Bühne als erste Liebhaberin einnahm — ebenso zu sprechen ... noch viel weniger danach zu handeln. Es ist eben nicht Jedem gegeben: kühl berechnend seinen Weg zu verfolgen. Vernunft und Herz sind zwei so ganz verschiedene Dinge ...

Frau Stich blieb ihrem Wort getreu; sie intriguirte nicht in schlimmster Weise gegen mich — — aber sie überließ mir auch nur gezwungen die für sie und ihr Alter unpassend gewordenen Rollen. Sogar die Afanasia in »Graf Benjowsky«, deren Rolle ich schon in Händen hatte, mußte ich wieder herausgeben, denn Graf Brühl schrieb mir: »Ich kann nicht anders, mein blonder Schützling — die Stich ist außer sich — und ich darf sie nicht erzürnen ... Seien Sie ein gutes Kind und geben Sie mir die Rolle wieder ...« Und ich übergab die geliebte Rolle, auf die ich mich schon so lange gefreut, an der ich schon so fleißig studirt hatte, mit heißen Thränen in die Hände des guten alten Theaterdieners Jäger, der fast mit mir weinte und stets so furchtbar stotterte, wenn das Herz ihm auf die Zunge trat. Und mich hatte er ganz besonders in sein altes Herz geschlossen.

Erst als das Publikum über Afanasia-Stichs Frage: »Le coeur palpite? Was heißt das?« laut lachte, verzichtete Frau Stich gezwungen auf diese Rolle ... und jubelnd und stotternd brachte Zäger sie mir zurück: »Wir—r ha—ha—ben ge—e—siegt — üb—be—r—r di—die Al—te ...«

Weil ich in der Weißenthurnschen »Blinden« als jugendlich naives Landfräulein gefiel und mehr durch Beifall ausgezeichnet wurde, als Frau Stich in der Titelrolle — verweigerte sie es, in dem Stück wieder aufzutreten ... und der stets gegen seine erste Liebhaberin so gefällige Graf Brühl setzte es vom Repertoir ab und — ich war wieder um eine dankbare Rolle ärmer.

Ist's mir da zu verdenken, daß ich mich stets herzlich freute und auch wohl laut jubelte, wenn meine »aufrichtige Gegnerin« einige Zeit auf Gastspielreisen ging und ich dann einige ihrer dankbaren Rollen spielen durfte? Und daß ich diese Freude einst, als im Konversationszimmer und hinter den Coulissen die frohe Botschaft gelächelt und geflüstert wurde: die junge Madame Crelinger wird bald gezwungen sein, sich auf einige Wochen gänzlich von der Bühne zurückzuziehen! ... etwas unvorsichtig laut äußerte? Aber, was für einen niederschmetternden Dämpfer gab's darauf! Der Herr Assessor Crelinger, Sohn des angeblich sehr reichen, aber bald bankerotten Banquier Crelinger, nach Ablauf der Trauerzeit gegen den Willen seiner Eltern Gatte von Frau Stich geworden, schrieb meiner armen schuldlosen Mutter in der rücksichtslosesten Weise: daß seine Gattin nicht daran dächte, sich auf einige Zeit von der Bühne zurückzuziehen — daß er sich aber wundern müsse zu hören, wie ein junges sittsames Mädchen sich um solche Familienangelegenheiten bekümmere ...

Da war Trauer in meinem Herzen — und auch im Konversationszimmer und hinter den Coulissen. Durch die herbe Schroffheit und kühle Abgeschlossenheit, in der Frau Crelinger sich gefiel, hatte sie sich unter ihren Kollegen wenig Freunde zu

erwerben gewußt. Die Bitterkeit, die seit jenem bitteren Theaterabende in ihrem Herzen gährte, war durch die Abneigung ihres Schwiegervaters und den plötzlichen Tod der unversöhnten Schwiegermutter womöglich noch genährt und vermehrt. Wie eiskalt und verächtlich konnte sie blicken, wenn sie uns fröhliches Völkchen auf den Proben so heiter — oft ausgelassen plaudern und lachen sah! Mit einem bitteren Lächeln auf den Lippen — einsam — unnahbar ging sie ihren Weg. Wie sie auf der Bühne selbst im lustigsten Lustspiel keinen fröhlichen Hauch von Humor um sich her auszuströmen vermochte, so gelang ihr das im alltäglichen Leben noch weit weniger. Sie wollte es auch nicht. Bei allem Ruhm und Glanz gehörte Auguste Stich-Crelinger nicht zu den glücklichen Sterblichen!

Mit Ludwig Devrient, Krüger und Amalie Wolff stand Frau Crelinger stets auf gespanntestem Kriegfuß. Keine Probe ging vorüber, ohne daß es zwischen ihnen zu heftigen Reibereien kam. So erinnere ich mich besonders der Probe zu Raupachs »Rafaele«. Da zankten Devrient und die Crelinger sich wohl eine viertel Stunde herum: wer von ihnen Beiden auf der Scene rechts stehen solle.

Sie behauptete: Ich als Dame muß immer rechts stehn!

Er: In diesem Falle gebührt mir als Vormund die rechte Seite!

Die Crelinger rief des Grafen Brühl Entscheidung an und bekam — wie immer — Recht!

Ich sehe und höre noch, wie Ludwig Devrient in höchster Aufregung an mir vorüber stürzte und zwischen seinen weißen Zähnen vorzischte: »Katze! — Katze! — Katze!«

Die Feindschaft zwischen Amalie Wolff und Frau Crelinger hatte einen tieferen Grund. Unter Thränen erzählte die gute Wolff, die zehn Jahre älter war als ihr Gatte, mir einst: wie so überaus natürlich Frau Stich und ihr Pius Alexander »Romeo und Julie« mit einander gespielt hätten ... und wie viel Kummer sie habe erdulden und Geduld und liebevolle

Nachsicht üben müssen, bis ihr Gatte von dieser wahnsinnigen Leidenschaft genesen ... »Und sie — sie hat nur mit ihm gespielt, um mich zu kränken!« — war ihr zornvoller, thränenerstickter Aufschrei!

Auch bei dem übrigen Theater-Personal hatte Frau Stich-Crelinger sich durch ihr unfreundliches Herrschen unbeliebt gemacht. So konnte der Maschinist Werner ihr einst in der Probe zur »Iphigenie« die Stufe vor der Säule, auf die Iphigenie sich während des Gesanges der Parzen stützt, während ihr rechter Fuß auf jener Stufe ruht, nicht bequem genug machen. Sie kommandirte: »Niedriger! — noch niedriger!« — bis dem Maschinisten die Geduld riß und er vor der ganzen Bühne hohnvoll sagte: »So viel ich weiß, Madame, sind die Treppenstufen zu dem schönen Grafen Blücher auch nicht niedriger. Und die sind Ihnen doch nie zu hoch gewesen!«

Sie klagte. Werner wurde vom Grafen Brühl bestraft. Aber der Hieb saß und Berlin hatte eine neue Anekdote zum Erzählen.

In leidenschaftlicher Feindschaft hat Frau Crelinger zehn Jahre lang mit meiner Nachfolgerin auf der Berliner Bühne: Charlotte von Hagn gelebt. Da gab es täglich auf der Probe und abends hinter den Coulissen die erbittertsten Kämpfe — bis die Intendanz sich dadurch zu retten und zu helfen suchte: daß sie beide Gegnerinnen nie mehr in demselben Stück auftreten ließ! Aber zum Frieden kam es dadurch doch nicht. Frau Crelinger kämpfte jetzt gegen Charlotte von Hagn — für ihre beiden Töchter Bertha und Clara Stich ... und sie kämpfte, wie eine Löwin für ihre Jungen. Hier nur eine solche Szene! Am 22. Februar 1836 wurde im Berliner Schauspielhause »Hermann und Dorothea« gegeben. Als Dorothea's Stichwort kam — da standen plötzlich zwei vollständig kostümirte Dorotheen hinter den Coulissen, kampfbereit, mit zuckenden Lippen und funkelnden Augen: Charlotte von Hagn und Clara Stich — und neben Clara in höchster Erregung ihre kampf-

muthige Mutter. Beide Dorotheen beanspruchten die Rolle für sich und trotz aller Bitten und Beschwörungen der Regisseure und Inspizienten wollte keine das Feld räumen. Leicht hätte Berlin das Schauspiel haben können, plötzlich zwei Dorotheen auf der Scene zu sehen! Aber Mutter Crelinger war kühner. Sie wartete das Stichwort nicht ab, schob ihre Tochter vor — und hatte gesiegt!

* * *

In Saphirs Lineamenten zu Schauspielerbildnissen heißt es: »Iffland suchte lange eine junge Schauspielerin für seine Bühne sich zu erziehen und sah sich daher nach ganz ungeübten jungen Mädchen um. 1803 fand er zuerst Dlle. Weber, dann Dlle. Schönfeld und hierauf Mlle. Henriette Fleck; aber keine entsprach seinen Wünschen. Da trat mit einem Mal ein junges schlankes fünfzehnjähriges Mädchen, Dlle. Düring in seine Wohnung und begehrte bei seiner Bühne und unter seiner Pflege sich zur Schauspielerin zu bilden; diese Kühnheit des jungen Mädchens mit schönem Kopfe, sprechenden Augen und volltönendem Organ hatte ihn nicht unbedeutend ergriffen. Er that gleich das Möglichste für sie, ja er that in seiner Vorliebe vielleicht zu rasch für sie Schritte. Sie mußte, von ihm selber gelehrt und angewiesen, ja vom Kopf bis zu Fuß angezogen, am 4. Mai 1812 bereits als Margarethe in den »Hagestolzen« debütiren und sie gefiel in dem Grade, als man es von einer Anfängerin nur erwarten konnte. Aber das war ein Mißgriff, daß er ihr nun gleich darauf eine Rolle, die einer ausgebildeten Schauspielerin, die Eugenia in Baumeisters »Eugenia« zutheilte; aber er hatte den tragischen Funken in ihr entdeckt und nun war mit ihm kein Halten. Man erkannte zwar die Vorzüge der jungen blühenden Gestalt und tonreiche Stimme an, aber sie war zu wenig in allem ihrem äußern Benehmen gebildet, und dies zusammengenommen mit der gänzlichen Ungeübtheit auf dem Theater schadete ihr. Die

Rolle in »Rosette, das Schweizermädchen« von Biereh, worin sie die Rosette, die anfangs als Jüngling erscheint, sehr lieblich spielte und sang und besonders durch die schöne Gestalt anzog, gab dem üblen Eindruck, den Eugenia gemacht, freilich ein Gegengewicht. — Hierauf kamen die Kriegsjahre 1813 und 1814, die dem Theater nicht hold waren; am meisten nachtheilig aber war es für Dlle. Düring, daß Iffland 1813 so hinfällig wurde, daß er nichts für die Bühne thun konnte. Dazu kam, daß Mad. Bethmann noch lebte, Mad. Schröck noch jung war, Dlle. Maaß in der Gunst des Publikums noch nichts verloren hatte und Dlle. Beck sehr gern in den jungen tragischen Heldinnen gesehen wurde. Endlich gewann Dlle. Düring im Anfange des Jahres 1815 die Gunst der Bethmann, die gelegentlich ebenfalls ein bedeutendes Talent in ihr entdeckt hatte und mehrere Rollen mit ihr einstudirte, unter andern das Mädchen von Marienburg. Aber die Bethmann starb; doch war dies in den späteren Folgen kein Nachtheil für Dlle. Düring, denn ihr Ableben gab nun der jungen wohlbegabten Anfängerin, die lange auf eine zweckmäßige Beschäftigung umsonst gewartet hatte, mehr Spielraum . . .«

Nach Ludwig Rellstab war es die Fürstin Hardenberg, frühere Schauspielerin Langenthal, welche zuerst das dramatische Talent in der jungen Auguste Düring — geboren am 7. Oktober 1796, nach Anderen 1795, zu Berlin — entdeckt und die Kunstnovize an Iffland warm empfohlen hatte. Iffland ließ diese sogleich einige Szenen, die sie bei der Fürstin bereits studirt hatte, rezitiren . . . dann eilte er mit leuchtenden Augen auf sein Büreau und rief den Sekretären zu: »Ich habe soeben den seltensten Fund meines Lebens gethan — ein ausgezeichnetes Talent entdeckt!«

Ueber das erste Auftreten der jungen Debütantin im Mai 1812 schreibt der damals berühmte Kritiker, Professor Kotel in die Voss. Zeitung: » . . . Ich eile der neuen Erscheinung mit Lob und Ermunterung zu gedenken. Dlle. Düring betrat

in der Rolle der Margarethe zum ersten Mal die Bühne und zeigte uns das natürliche, gefühlvolle, zärtliche, dankbare Landmädchen. Zu gewissen Tönen und Wendungen gab sich ihr Organ willig und vortheilhaft hin; zu andern weniger. Die Klagen wurden einige Mal weinerlich; eine nicht leicht zu umschiffende Klippe für Anfänger. Das Spiel war unbefangen, ungezwungen, ohne Angst und Anmaßung, nichts Erlerntes, nichts Geborgtes, alles lieb und leicht. Es wäre Schade, wenn Anlagen, wie diese, ungeübt, unentwickelt bleiben sollten . . .«

Zur wahren Geltung kam dies große Talent aber erst durch — Goethe.

Dieser schreibt am 22. April 1814 an seinen treuen Freund und langjährigen Lieferanten von Berliner Neuigkeiten, Theaterzetteln, Teltower Rübchen, Seefischen und Mixpickles, — an den alten Musikmeister Zelter:

»Und nun noch einen geheimen Auftrag, den ich ganz im Stillen zu beherzigen bitte. Sollte nicht auf dem Berliner Theater unter den Choristen oder sonst Anfängerinnen, ja auf irgend einem Liebhabertheater sich ein Mädchen, das aber nicht über sechzehn bis siebzehn Jahre alt sein dürfte, finden, wie man sie zu sogenannten angehenden Liebhaberinnen wünscht, von mittlerer Gestalt, leichtem Wuchs, hübschen Augen, angenehm klingender Stimme u. s. w., was ich Dir nicht vorzuerzählen brauche, so wäre mir sie willkommen. Könnte sie so viel singen, um die dritte Stimme in der Oper zu übernehmen, so wäre es um so besser. Mich sollte bedünken, dergleichen Wesen müßten in Berlin zu Dutzenden herumlaufen. Wenn man bedenkt, was aus der Maas geworden ist, wie sich die Elsermann und Engels gebildet haben, welche noch bei uns sind, so könnte wohl so einem Kreatürchen die Lust kommen, sich auch in unsere Schule zu begeben. Forsche, bedenke und melde!«

Zelter nimmt verschiedene junge Mädchen in Augenschein und macht Goethe mehrere Vorschläge, — aber sie führen zu keinem Resultat.

Am 22. Oktober 1815 kommt Goethe in einem Briefe an Zelter auf seinen Wunsch zurück:

»Brühl hat uns Wolffs weggenommen, welches kein gutes Vorurtheil für seine Direktion erregt. Es ist zwar nichts dagegen zu sagen, wenn man gebildete Künstler sich zuzueignen sucht, aber besser und vortheilhafter ist es, sie selbst zu bilden. Wär' ich so jung wie Brühl, so sollte mir kein Huhn aufs Theater, das ich nicht selbst ausgebrütet hätte . . .«

Und als Nachschrift:

»Kannst Du mir nach Deiner einsichtigen Schilderungsweise eine recht deutliche Darstellung von Olle. D. machen, und das je eher je lieber, so erzeigst Du mir einen großen Gefallen; laß es aber Niemanden, am wenigsten sie selbst merken und bewahre mir dieses Geheimniß, wie so manches Andere.«

Zelter antwortet den 8. November darauf:

»Olle. D. ist von Gestalt und Gewächs sehr leidlich, wenn sie auch nicht hat, was man ein Theatergesicht nennt; auch ist sie nicht verzogen, wiewohl sie ohne Kunsterziehung ist; in Summa: eine junge weiche, weiße, gestreckte Blondine. (?) Nase, Brust und Hals sind nicht besonders; Augen, Mund und Zähne sehr gut. Die Stimme ist ohne Metall, aber rein und das Mädchen ist gut musikalisch. Das wäre nun Alles, was ich von ihr sagen könnte, und bei uns wird eben nicht auf sie gemerkt!«

Am 24. November bittet Goethe den Freund sogar per Stafette: Einliegendes persönlich an Olle. D. zu überbringen.

Daß Olle. D. — eine völlige Brünette, die der gute Zelter merkwürdiger Weise zu einer »weichen, weißen, gestreckten Blondine« gemacht hat — »Einliegendes« vortrefflich zu verwerthen weiß — bei ihrem Intendanten Grafen Brühl, ersehen wir aus einem Briefe desselben an seinen Meister Goethe vom 3. Januar 1816, in welchem es heißt: . . . »Daß ich die junge Düring selbst mit einigen pekuniären Aufopferungen hier behalte, werden Sie mir gewiß auch nicht verargen, da

ihr bedeutendes Talent und ihre Gestalt dieselbe wirklich zu einem beinahe unentbehrlichen Mitgliede unserer Gesellschaft machen. Sie sehen, werther Herr Geheimerath, wie sehr ich dem Ziele nachzustreben suche, welches ich mir vorgesetzt und zu welchem mich so oft Ihre belehrende Nähe und Ihre freundlichen Worte aufgemuntert!«

Und Zelter meldet am 6. April: . . . »Ich setze hinzu, daß Dlle. D., seit sie in Weimar ist begehrt worden, öfter und bedeutende Rollen spielt und eine bedeutende Zulage erhalten hat!«

Zu diesen »bedeutenden Rollen« gehörte besonders die Jungfrau von Orleans, zu der Auguste Düring mit ihrer hohen gebietenden Gestalt und imponirenden Würde, ihrem mächtigen Organ und oratorischen Pathos wie geschaffen war.

Herrliche Kunstschöpfungen, als Emilie Galotti, Julie, Thekla, Minna von Barnhelm — dann als Maria Stuart, Adelheid im »Götz«, Lady Macbeth, Phädra, Isabella in der »Braut von Messina« — vor Allem aber als Iphigenie folgten und machten Auguste Stich-Crelinger zu einer der ersten deutschen Schauspielerinnen ihrer Zeit. Sie durfte auf ihren Gastspielen in Wien und München ohne Scheu den Wettkampf mit Sophie Müller und Sophie Schröder wagen — und kein Kampfrichter hatte den Muth: Einer dieser drei herrlichen Tragödinnen den Sieg zuzusprechen.

Ja, Auguste Stich-Crelinger war eine durch und durch großartige tragische Natur. Selbst ihre Donna Diana war davon angehaucht, und sie legte den Hauptaccent in dieser Rolle auf den: Kampf des Stolzes mit der Leidenschaft. Bürgerliche Rollen — besonders im Lustspiel — waren nicht ihr Fach. Dazu fehlte ihr die Warmherzigkeit und Gemüthlichkeit des Tones, die Schlichtheit und Natürlichkeit des Auftretens, das herzliche Lachen der Stimme, des Mundes und der Augen. Ihre in den tragischen Rollen so hinreißende ideale Mimik und Plastik — ja ihr Pathos wirkten in kleinbürger-

lichen Rollen nicht selten störend und ihr Blick hatte dann etwas unheimlich Starres, Fremdes.

Von ihrem seltenen Fleiße spricht am besten die Notiz, daß im Jahre 1852 bei ihrem vierzigjährigen Bühnenjubiläum ein Theaterfreund berechnen konnte: Auguste Stich-Crelinger hat in dieser Zeit nicht weniger als 355 verschiedene Rollen gespielt! — Und alle diese und seitdem noch mehr Rollen hat sie auf Einer Bühne gegeben. Ja, sie hat nie ein anderes Engagement angenommen, als an der Berliner Bühne, der sie fast 54 Jahre ununterbrochen angehörte. Mit 68 Jahren war sie noch eine imposante Bühnenerscheinung, ihre Stimme klang melodisch und gewaltig zugleich und ihr Spiel verdunkelte die Jugend.

Ueber ihre Eigenartigkeit als Künstlerin sagt ein Kritiker mit Recht: »Ihre Auffassung blieb mehr Seelenforschung im Dichterwerk, als Menschenbeobachtung in der Wirklichkeit des Lebens. Es lag in ihrer Individualität die Neigung zu mehr plastischem als malerischem Ausdruck, — daher erreichte sie den höchsten Gipfel ihrer Kunst in jener Sphäre, wo die reine Idealität herrscht: in Goethe's Iphigenie und in der Antigone des Sophokles. Es gibt in ihren Darstellungen mehr große Züge des Seelenzustandes, der Leidenschaft, als Charaktere, die in einem Reichthum verschiedener Beziehungen sich vielfältig ausleben . . .«

Ludwig Rellstab, der schon an der Julia eine gewisse gesuchte Uebertreibung und Manier rügte, fügt hinzu: »Gerieth unsere ausgezeichnete Darstellerin einmal auf diesen Irrweg, so empfand sich dies auch nicht selten in der Wirkung auf ihre äußeren Mittel. Die überangestrengte Stimme verlor die Macht, erhielt nach Umständen einen scharfen oder heiseren Beisatz, die Mimik artete ebenfalls aus und büßte durch Gewaltsamkeit an Würde und passendem Ausdruck ein. Nur in der Plastik blieb die Künstlerin immer vollendet. Uebrigens müssen wir ihr das Zeugniß geben, daß dieser generelle Fehler

im Lauf der Jahre abgenommen hat. Wenigstens liegt für uns darin ein Hauptgrund, sie jetzt (1846) für ungleich entwickelter und vollendeter zu halten, als in der Zeit ihrer allerdings größeren Erfolge . . .«

Und Gustav zu Putlitz, der unserer Künstlerin erst näher trat, als sie bereits ihr 50jähriges Bühnenjubiläum gefeiert hatte, schreibt über sie: . . . »Ihr Feld war das höhere Drama, die klassische Tragödie; die bürgerlichen Rollen, das Familiendrama sagten ihr nicht zu, denn sie hatte Leidenschaft — keine Wärme und die weicheren Gemüthsaccente waren ihr versagt . . . Sie verstand zu imponiren, nicht anzuziehen; zu erschüttern, nicht zu rühren. Meisterin in der Ausbildung der Rede, tadellos in der Deklamation, plastisch schön in jeder Bewegung, waren alle ihre Schöpfungen edel und so konsequent, daß selbst, wo man nicht mit ihrer Auffassung übereinstimmte, man sie doch immer als ein Ganzes und Volles anerkennen mußte. Für das Berliner Publikum war die Künstlerin gradezu eine Autorität geworden. Niemand hätte sich erlaubt, eine andere Kritik an ihre Leistungen zu legen, als die einer kühlen Bewunderung . . . Auch in ihrem Zimmer hatte sie etwas Imponirendes, eine Kälte, die sich fast zur Schroffheit steigerte, einen Ernst, der beinahe tragisch genannt werden konnte. In den Proben bewahrte sie eine Unnahbarkeit, eine Zurückhaltung, die jedes Wort, das nicht unmittelbar zur Sache gehörte, in ihrer Nähe hemmte. Anfangs konnte dies Wesen zurückstoßen, aber bei näherer Bekanntschaft gestaltete sich das ganz anders. Ihre rückhaltslose Aufrichtigkeit, die jedes Wort zuverlässig machte, namentlich, wenn man ihr Urtheil forderte, der Ernst für die Kunst, die volle geistige Kraft, die sie ihren Aufgaben widmete, waren die tüchtige Rückseite dieses starren Aeußern . . . Was konnte man nicht von der Frau lernen, wenn sie den reichen Schatz ihrer dramatischen Erfahrungen aufschloß und das Resultat ihrer Studien darlegte! Von dem kleinen Theaterklatsch der Gegenwart, von

dem amüsanten Anekdotenkram der Vergangenheit hörte man freilich nichts im Gespräch mit Auguste Crelinger, ja, es spielte ein Zug von Groll und Verachtung um ihre Lippen, wenn diese Dinge berührt wurden; aber nicht allein über die ganze dramatische Literaturepoche, in die ihr Wirken fiel, sprach sie mit klarem, knappem, rückhaltlosem Urtheil und warf aufklärende Streiflichter auf die Produktionen fast eines halben Jahrhunderts. Gerecht selbst, wo sie zurückwies, immer motivirend, aber fest und bestimmt mit unerschütterlicher Sicherheit sprach sie ihre Meinung aus und ebenso unerschütterlich gestaltete sie ihre Rollen. Sie standen da, wie aus Marmor gemeißelt, und wenn sie fertig waren, gestattete sie auch keinen Einwand mehr. Sie war sich ihre eigene Autorität ... Es war ihr sicher nicht gleichgiltig, ob sie auf das Publikum wirkte oder nicht, aber vor dem Urtheil der Menge beugte sie sich nie, ja sie stellte dem Beifall fast Mißachtung gegenüber. Ich glaube nicht, daß sie jemals einem Applaus zu Liebe auch nur ein Haar breit von ihrer künstlerischen Ueberzeugung abgewichen ist, jedenfalls niemals einen unedlen Hebel für momentanen Erfolg ansetzte. Immer blieb sie im edlen Stolz des künstlerischen Bewußtseins. Als ich einmal die Nothwendigkeit wirkungsvoller Aktschlüsse, die Steigerung der Rollen zu einschlagenden Abgängen mit ihr besprach, wies sie das fast heftig zurück und sagte: »Auf die Gesammtwirkung kommt es an, nicht auf die der einzelnen Momente, auf das, was der Zuschauer mit nach Hause bringt, nicht auf die Stimmung, die er mit Zusammenschlagen der Hände abthut. Der leise, aber tief erschütternde letzte Abgang der Gräfin Terzky, der gerade, wenn er richtig wirkt, jeden lauten Beifall ausschließt, ist mir immer hundert mal lieber gewesen, als alle die Effektschlüsse, nach denen ich mehrere Mal hervorgerufen wurde.« Darin liegt ihr ganzes schauspielerisches Glaubensbekenntniß; um aber zu verstehen, wie sie zu demselben gelangte, neben der Anlage ihres ganzen Wesens, dazu müßte man die Einflüsse eines ganzen, an schweren Erfahrungen

reichen Künstlerlebens aufrollen. Der Ausspruch: »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst!« — paßt auf Auguste Crelinger nur in seiner ersten Hälfte, ihr war auch die Kunst ernst und der Kranz, den sie verdiente, wie wenig andere, war nicht frei von den Dornen, die die Märtyrer der Kunst schmücken und verwunden . . .«

Also bis zum letzten Athemzuge dieselbe Hoheit in der Kunst — aber auch dieselbe Herbheit, Bitterkeit, Kälte, Abgeschlossenheit, Marmorstarrheit und — Aufrichtigkeit!

Mit voller Absicht habe ich hier zwei berufene Stimmen über meine »aufrichtige Gegnerin« sprechen lassen: die eine aus der Mitte der Vierziger Jahre, die andere Anfang der Sechziger, — Zeiten, in denen ich nicht mehr nach eigenem Eindruck über Auguste Crelinger berichten könnte, — theils um mein Bild von der Frau und Künstlerin zu ergänzen, — dann aber auch, um zu zeigen, daß ich nicht ungerecht über die alte schneidige bitterherzige Gegnerin urtheilte, die mich vor einem halben Jahrhundert so viel bange Thränen gekostet hat und die Schuld an meinem Scheiden von Berlin war. Auguste Crelinger hätte nie großmüthig mich gegen sich aufkommen lassen, selbst nicht im Lustspiel, — denn in diesem Fache behauptete sie bald mit der alten Schärfe, Kampflust und Zähigkeit das Feld für ihre beiden heranblühenden Töchter. Und mir war nicht das Zeug — und auch nicht das Herz zu solchen ewigen leidenschaftlichen Kämpfen ums tägliche Dasein gegeben.

Ich sollte aber noch die Genugthuung haben, daß Frau Crelinger bei einem Gastspiel in Hamburg gegen die tüchtige Oberinspektorin des dortigen Thalia-Theaters, Emilie Faller, meiner lobend gedachte: »Eine so edle, ehrliche Rivalin habe ich nie wieder neben mir auf der Bühne gehabt. Das hat mich besonders ihre zweite Nachfolgerin empfinden lassen!«

Nach meinem Scheiden von Berlin sah ich die Crelinger erst im Jahre 1834 wieder. Ich gab damals als kaiserlich russische

Hofschauspielerin auf der Berliner Hofbühne Gastrollen; Frau Crelinger benutzte diese Zeit zu einem Gastrollen-Cyclus von zwölf Vorstellungen auf dem Königstädter Theater — mit der liebenswürdigen Hauptabsicht: dem Berliner Publikum ihre inzwischen hold erblühten Töchter Bertha und Clara Stich in freundlicher Weise vorzustellen. Da sah ich die berühmte Mutter und ihre jungen Töchter zuerst in »Minna von Barnhelm.«*) Bertha gab die Minna, Clara die Franziska, während die Mutter die Dame in Trauer nicht zu gering für sich hielt. Am zweiten Abend debütirte Bertha als »Mädchen von Marienburg«, während die Mutter die Gräfin Mentschikoff spielte. Die treffliche Schule der Mutter war bei den talentvollen Töchtern nicht zu verkennen, und man glaubte zuweilen die Mutter in den Töchtern wiederzuerkennen, so treu war besonders die Minna kopirt. Ja, diese Minna war nicht in drei Tagen einstudirt, wie ich es mußte, um bei der Königstädter Bühne Karoline Müller zu ihren Triumphen als Franziska zu verhelfen.

Auguste Stich-Crelinger war die treueste, opferfähigste Mutter, unermüdlich arbeitend und ringend, ihren Töchtern auf der Bühne und im Leben eine glänzende Stellung zu schaffen.

Bertha Stich verließ bald die Bühne, um den Dr. Miehe zu heirathen. Sie ist im jüngsten Winter in Hamburg gestorben. Die Mutter hatte noch den Schmerz, ihre Clara — seit 1835 in naiv-sentimentalen Rollen neben ihr auf der Berliner Hofbühne mit Glück thätig — schon nach einjähriger Ehe als Frau Hoppé 1849 verwitwet und 1862 als Frau Liedtke im Sarge zu sehen.

Nachdem Auguste Crelinger am 4. Mai 1862 ihr funfzig-

*) Hierher gehört die von Gottfried Kinkel erzählte Anekdote, die wir in der Vorrede zum ersten Bande mitgetheilt haben (Seite XVII.) und nicht, wie dort irrthümlich angegeben ist, zu dem Kapitel »Petersburg«. A. W.

reichen Künstlerlebens aufrollen. Der Ausspruch: »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst!« — paßt auf Auguste Crelinger nur in seiner ersten Hälfte, ihr war auch die Kunst ernst und der Kranz, den sie verdiente, wie wenig andere, war nicht frei von den Dornen, die die Märtyrer der Kunst schmücken und verwunden . . .«

Also bis zum letzten Athemzuge dieselbe Hoheit in der Kunst — aber auch dieselbe Herbheit, Bitterkeit, Kälte, Abgeschlossenheit, Marmorstarrheit und — Aufrichtigkeit!

Mit voller Absicht habe ich hier zwei berufene Stimmen über meine »aufrichtige Gegnerin« sprechen lassen: die eine aus der Mitte der Vierziger Jahre, die andere Anfang der Sechziger, — Zeiten, in denen ich nicht mehr nach eigenem Eindruck über Auguste Crelinger berichten könnte, — theils um mein Bild von der Frau und Künstlerin zu ergänzen, — dann aber auch, um zu zeigen, daß ich nicht ungerecht über die alte schneidige bitterherzige Gegnerin urtheilte, die mich vor einem halben Jahrhundert so viel bange Thränen gekostet hat und die Schuld an meinem Scheiden von Berlin war. Auguste Crelinger hätte nie großmüthig mich gegen sich aufkommen lassen, selbst nicht im Lustspiel, — denn in diesem Fache behauptete sie bald mit der alten Schärfe, Kampflust und Zähigkeit das Feld für ihre beiden heranblühenden Töchter. Und mir war nicht das Zeug — und auch nicht das Herz zu solchen ewigen leidenschaftlichen Kämpfen ums tägliche Dasein gegeben.

Ich sollte aber noch die Genugthuung haben, daß Frau Crelinger bei einem Gastspiel in Hamburg gegen die tüchtige Oberinspektorin des dortigen Thalia-Theaters, Emilie Faller, meiner lobend gedachte: »Eine so edle, ehrliche Rivalin habe ich nie wieder neben mir auf der Bühne gehabt. Das hat mich besonders ihre zweite Nachfolgerin empfinden lassen!«

Nach meinem Scheiden von Berlin sah ich die Crelinger erst im Jahre 1834 wieder. Ich gab damals als kaiserlich russische

Hofschauspielerin auf der Berliner Hofbühne Gastrollen; Frau Crelinger benutzte diese Zeit zu einem Gastrollen-Cyclus von zwölf Vorstellungen auf dem Königstädter Theater — mit der liebenswürdigen Hauptabsicht: dem Berliner Publikum ihre inzwischen hold erblühten Töchter Bertha und Clara Stich in freundlicher Weise vorzustellen. Da sah ich die berühmte Mutter und ihre jungen Töchter zuerst in »Minna von Barnhelm.« *) Bertha gab die Minna, Clara die Franziska, während die Mutter die Dame in Trauer nicht zu gering für sich hielt. Am zweiten Abend debütirte Bertha als »Mädchen von Marienburg«, während die Mutter die Gräfin Mentschikoff spielte. Die treffliche Schule der Mutter war bei den talentvollen Töchtern nicht zu verkennen, und man glaubte zuweilen die Mutter in den Töchtern wiederzuerkennen, so treu war besonders die Minna kopirt. Ja, diese Minna war nicht in drei Tagen einstudirt, wie ich es mußte, um bei der Königstädter Bühne Karoline Müller zu ihren Triumphen als Franziska zu verhelfen.

Auguste Stich-Crelinger war die treueste, opferfähigste Mutter, unermüdlich arbeitend und ringend, ihren Töchtern auf der Bühne und im Leben eine glänzende Stellung zu schaffen.

Bertha Stich verließ bald die Bühne, um den Dr. Miehe zu heirathen. Sie ist im jüngsten Winter in Hamburg gestorben. Die Mutter hatte noch den Schmerz, ihre Clara — seit 1835 in naiv-sentimentalen Rollen neben ihr auf der Berliner Hofbühne mit Glück thätig — schon nach einjähriger Ehe als Frau Hoppé 1849 verwitwet und 1862 als Frau Liedtke im Sarge zu sehen.

Nachdem Auguste Crelinger am 4. Mai 1862 ihr funfzig-

*) Hierher gehört die von Gottfried Kinkel erzählte Anekdote, die wir in der Vorrede zum ersten Bande mitgetheilt haben (Seite XVII.) und nicht, wie dort irrthümlich angegeben ist, zu dem Kapitel »Petersburg«. A. W.

jähriges Bühnenjubiläum unter großen Ehren gefeiert hatte, zog sie sich am 1. November 1863 ins Privatleben zurück. Am 10. April 1865 ist sie gestorben — die letzte größte Schülerin Ifflands — und die letzte klassische Vertreterin einer vergangenen klassischen Kunstepoche.

Eine alte Rivalin, deren Groll längst bis auf den letzten Hauch verweht ist, legt diesen Kranz ehrlicher Anerkennung auf das Grab der »aufrichtigen Gegnerin«!

7. Pius Alexander und Amalia Wolff.

Die Kunst ist nichts ohne die Sorgfalt,
und die Sorgfalt nichts ohne die Kunst.
Pythagoräischer Spruch.

Als ich Ende des Jahres 1824 den neuen Kollegen an der Hofbühne meine Antrittsbesuche machte, gab der Geheime Hofrath Teichmann, des Grafen Brühl rechte Hand in den Intendantur-Geschäften, mir mit schlauem Lächeln den Rath mit auf den Weg: »Bei Mad. Stich, von Stund' an Ihrer gefährlichsten und unerbittlichsten Gegnerin auf den Brettern, zeigen Sie sich möglichst unbefangen, — in Mad. Fleck-Schröck huldigen Sie der Göttin der häuslichen Tugenden und Pflichten und der zärtlichsten Mutter, — bei Wolffs treten Sie sehr bescheiden und kindlich auf und bringen ihnen ungeheure Verehrung für ihre Kunst entgegen ... Allen Uebrigen gegenüber haben Sie nur getrost das Herz auf der Zunge — sind Alle lieb und gut ...«

Ich war erst sechzehn und ein halbes Jahr und noch nicht routinirte Schauspielerin genug, um auch außerhalb der Bühne Komödie spielen zu können — selbst, wenn ich es gewollt hätte. Ich gab mich also, wie ich war.

So freundlich und gütig die Familie Eunike die zukünftige Kollegin bei sich aufgenommen hatte, das Herz stets auf der Zunge — so kühl und ceremoniös empfingen mich bei meinem ersten Besuche Herr und Madame Wolff: sie gleich einer Oberhofmeisterin, er wie ein Minister. Bethmann wußte aber bald

die etwas affektirte Zurückhaltung zu beseitigen, indem er unbefangen und gemüthlich in seiner unwiderstehlich herzlichen Weise sagte: »Ihr alter Freund bittet Sie für diese Kunstjüngerin um Wohlwollen und gütigen Rath. Ich habe sie in meiner eigenen Vertrauensseligkeit aus dem friedlichen Karlsruhe an das heiße Königstädter Theater hergelockt — und nun kann ich leider meinem Versprechen, sie in Allem zu unterstützen, nicht nachkommen . . . Bitte, machen Sie gut, was ich vielleicht versehen habe — mir zur Liebe . . .«

Da thauten denn Beide zusehends auf und wurden zutraulicher. Sie versprachen auch, mir ihren Beistand zu leihen.

Später, als Amalia Wolff freundlichst mit mir verkehrte, gestand sie unverhohlen: sie und ihr Mann seien gegen die Fremde eingenommen gewesen, denn Luise v. Holtei, von ihnen gleich einer Tochter geliebt, hätte kurz vor meinem Besuch ihr Leid geklagt und die Befürchtung ausgesprochen: von der neu Engagirten in ihrem Rollenfach beeinträchtigt zu werden!

Wolffs waren aber viel zu klug und gerecht, um nicht bald von der irrigen Ansicht ihres Lieblings überzeugt zu werden. Fr. v. Holtei's Individualität paßte nur für wenige Rollen, und ihre zarte Konstitution verhinderte sie, das jugendliche Fach allein auszufüllen. Eine Kollegin hätte sie doch neben sich dulden müssen, — und wahrscheinlich eine pretentiösere. — Wie ich dann bei der ersten erschütternden Nachricht von Luise v. Holtei's Tode Amalia Wolffs Herz und Pius Alexanders Freundschaft für immer gewann, habe ich schon erzählt.

Amalia Wolff glänzte nicht im Mindesten durch Schönheit; das kleine, angenehm geformte Gesicht hatte zu tief liegende Augen und die Gestalt erschien wenig plastisch. Nur ihre Arme waren vollendet geformt und ihre Haltung wahrhaft königlich. Leider war ihr Organ dumpf-tonlos und den Weimarschen Dialekt hat sie nie ganz überwunden. So sagte sie statt »blühn« stets »bliehn«. Und doch fesselte sie unwiderstehlich: ihre Grazie, ihr feines Benehmen erinnerten an die ge-

feierte Mlle. Mars in Paris, ihre Unterhaltung entzückte besonders durch die herrliche Gabe des echten Humors, der belebt, erquickt und — nie verletzt. Geist, Talent, Anmuth, beharrlicher Fleiß harmonisch zusammenwirkend, hatten Amalia Wolff zu einer der ersten Künstlerinnen Deutschlands gemacht. — Auch Pius Alexander Wolff machte mit seiner schmächtigen Gestalt, dem langen Halse, den schmalen Schultern, der müden Haltung, den schlaffen Zügen und der kranken Gesichtsfarbe beim ersten Anblick den Eindruck der dürftigst ausgestatteten Persönlichkeit. Ich hätte fragen mögen: »Zu welchen Zaubermitteln haben Sie Ihre Zuflucht genommen, um auf der Bühne als Tasso und Egmont — so poetisch schön auszusehen?«

Die Unterhaltung den Anderen überlassend, suchte ich aus des Künstlers Physiognomie herauszulesen, wie er es ermöglichte, als Romeo, Orest, Hamlet, und in seiner bedeutendsten Schöpfung: Don Fernando im »Standhaften Prinzen« Alle zu überstrahlen? Doch seine Stimme hatte ja einen so zu Herzen gehenden Wohllaut, und seine Augen . . . ja, seine wunderbaren großen braunen beredten Augen! — Also Sprache und Seelenspiegel — damit verdunkelte Alexander Wolff die brillantesten Nebenbuhler. In diesen Augensternen lag die religiöse Schwärmerei Don Fernando's, das tief forschend Sinnende Hamlets. Dann blickten sie plötzlich wieder kindlich heiter, an Ludwig Devrient erinnernd, wenn dieser lächelte.

Mit Entzücken erinnere ich mich noch jetzt jeder Vorstellung, in welcher ich mit dem Künstlerpaar Alexander und Amalia Wolff beschäftigt war. Wie waren Beide da stets so herzlich anerkennend und ermunternd! Bei meinem ersten Debut als Julie in der »Beschämten Eifersucht« rief Wolff mir fröhlich zu: »Bravo! bravo! das geht ja prächtig!« Und das galt mir mehr, als der lärmende Applaus eines ganzen Haufens gewöhnlicher »Theaterfreunde«. Bei meinem zweiten Debut in den »Quälgeistern« spielte Wolff den Hauptmann Linden hinreißend liebenswürdig. Am meisten Angst hatte ich bei meinem

dritten Debut als Wolffs »Preziosa«. Ich spielte die Rolle, und das war für eine junge Anfängerin sehr gewagt, nach Mad. Stich. Der Dichter war anwesend und seine Gattin spielte die Viarda. Auf der Probe war ich so befangen, daß mir die Worte: »Lächelnd sinkt der Abend nieder« gar nicht über die Lippen wollten. Da war es wieder Wolff, der Dichter selbst, welcher mir durch freundlichen Zuspruch und herzliche Ermunterung den gesunkenen Muth neu belebte. — Vor Allen aber ist mir ein Abend unvergeßlich geblieben, als Töpfers »Hermann und Dorothea« — während der Abwesenheit von Mad. Stich — gegeben wurde. Wolff und seine Gattin waren unübertrefflich als das Ehepaar Feldern. Ich durfte die Dorothea spielen . . . und am Schluß, als sämmtliche Beschäftigte mit Hervorruf belohnt wurden, versuchte ich still bei Seite zu gehen. Wolffs jedoch erlaubten es nicht und zogen mich mit sanfter Gewalt auf die Bühne. Als ich nach dem Fallen des Vorhangs weinend versicherte: »Es sind Freudenthränen, aber ich verdiene diese Auszeichnung nicht . . .«, nannten mich Beide lachend einen Kindskopf! — Ludwig Devrient, noch in seinem Kostüm als dicker, herziger Apotheker, klopfte mir so recht wie ein guter Vater auf die Schulter und sagte herzlich: »Aber ich liebe und lobe die Gefühle — des Kindskopfes!« — Und so lange ich das Glück hatte, mit Wolff zusammen an der Berliner Hofbühne zu wirken, fand ich stets bei ihm dieselbe Herzlichkeit, dieselbe Belehrung, dieselbe wohlwollende Anerkennung meines Strebens. Nicht nur der Künstler, sondern auch der Mensch blieb mir bis zu seinem letzten Athemzuge ein treuer, lieber Freund. Während seiner Krankheit, als von den Aerzten die Zahl seiner Besuche auf das geringste Maß beschränkt wurde, durfte ich noch immer zu ihm kommen, durfte ihn erheitern und ihm alle kleinen und großen Begebenheiten der Bühne erzählen, an denen er das regste Interesse nahm. Gerade deshalb, wegen meiner persönlichen Beziehungen zu dem großen Künstler, darf ich ihm wohl ein warmes Wort der Erinnerung

weihen. Ich wähne nicht, dadurch den Ruhm des Gestorbenen noch zu erhöhen. In seiner künstlerischen Bedeutung ist ja Wolff von bewährteren Federn, als der meinigen, gebührend gewürdigt worden. Aber eine Schilderung Wolffs in seinen intimen Beziehungen, in seiner Häuslichkeit, im Freundeskreise, wird das Bild nach dieser Seite hin wesentlich vervollständigen und uns den Künstler auch als Menschen liebgewinnen lassen, auf den Goethe's Wort paßt: »Es giebt nichts Herrlicheres, als hohe Begabung und Talent mit moralischem Werth vereinigt zu sehen.«

Der Grundton von Wolffs Charakter war harmlose Heiterkeit. Wenn nicht große Aufgaben seine Thätigkeit in Anspruch nahmen, so scherzte er gern und amüsirte sich oft köstlich über geringfügige Kleinigkeiten. Er war ein Freund von anmuthiger Geselligkeit und belebte diese durch geistvolle und humoristische Unterhaltung. Wenn er seinen Raptus, wie er es nannte, bekam, konnte er unter vertrauteren Freunden auch recht übermüthig sein. So entsinne ich mich eines Scherzes, über den wir später Beide noch oft recht herzlich gelacht haben.

Ich habe in meinen »Komödianten-Fahrten« bereits von der alten Garderobiere Wallburg gesprochen, dem Faktotum Ifflands. Diese treue Seele konnte sich über den Tod ihres Herrn nicht zufrieden geben, und jedesmal, wenn der Geburtstag des Verstorbenen herannahte, überließ sie sich dermaßen ihrer Trauer und grämte sich so, daß sie selbst ihre Obliegenheiten völlig vernachlässigte. Wir Schauspielerinnen vertuschten die Sache immer so gut es ging, um der braven Alten unangenehme Verweise von oben herunter zu ersparen. Nun hatte ich einmal an einem 19. April, Ifflands Geburtstage, zu spielen. Als ich in die Garderobe kam, gewahrte ich neben meinem Toilettespiegel etwas mit sauberer Serviette Verhülltes. Die Wallburg stand in einer Ecke und weinte und schluchzte herzbrechend.

»Was ist Ihnen widerfahren, Wallburg?« fragte ich theilnahmsvoll.

»Ach, liebes Fräulein, mir liegt das Herz bleischwer in der Brust. Ich sehne mich fast zu Tode nach meinem Iffland. Da habe ich denn versucht, um das Heimweh zu mildern, sein Lieblingsgebäck zu backen.« Sie schluchzte wieder. »Ich backe es alle Jahre so, immer an seinem Geburtstage. Und wenn ich es esse, denke ich an ihn.«

»Was haben Sie denn gebacken, Wallburg?« fragte ich.

Sie schlug die Serviette zurück und sagte: »Mannheimer Käsekuchen. Er ist prächtig gerathen. Thun Sie mir die Liebe, theures Fräulein, essen Sie ein Stückchen mit — zum Andenken an Iffland. Ihnen darf ich ja immer von dem Seligen erzählen, und wenn Sie davon essen, wird es mich sehr beruhigen. Er aß so gern und so viel davon« ... Weiter kam sie nicht; Thränen erstickten ihre Stimme.

Der Kuchen sah sehr verlockend aus.

»Aber Wallburg, hören Sie doch auf zu weinen. Ich habe erst im zweiten Akte zu thun. Wir wollen recht vergnügt den Kuchen verzehren und Punsch dazu trinken. Bestellen Sie Punsch in der Konditorei, wir wollen die Gläser klingen lassen und zu Ifflands Gedenken anstoßen und Käsekuchen essen. Aber weinen Sie nicht.«

Die Wallburg war sehr gerührt und wir feierten in der Garderobe ein ganz heiteres Todtenfest. Als ich nach dem Aktschluß, noch an meinem Kuchen knabbernd, auf die Bühne kam, begrüßte mich Wolff:

»Nun, reizende Kollegin, was haben Sie denn da in der Hand? Und Sie lächeln so eigen?«

»Große Geheimnisse! Aber Ihnen darf ich sie anvertrauen. Ich habe mit der Wallburg Punsch pokulirt und Kuchen geschmauſ't. Heute ist Ifflands Geburtstag.«

»Charmant!« versetzte Wolff. »Kann man auch ein Gläschen mittrinken?«

»Gewiß; wenn Sie artig sind, bekommen Sie auch einen besonderen Leckerbissen, Mannheimer Käsekuchen, Ifflands Lieb-

lingsgericht, von der Wallburg eigenhändig unter Rührungsthränen geknetet und gebacken. Da, kosten Sie.« Und ich reichte ihm das Stückchen, das ich noch in der Hand hielt. Schaudernd — im höchsten Entsetzen prallte Wolff zurück und starrte den Kuchen mit einem Ausdruck an, als sähe er Banquo's Geist!

»Unglückselige!« rief er mit Pathos, »was muthen Sie mir zu!«

»Nun, Herr Kollege, was ist denn so Ungeheuerliches bei einem Stückchen Kuchen? Versuchen Sie nur. Er ist wirklich delikat.«

»Versuchen?« rief er noch pathetischer, — »nicht um eine Million! Armes Opferlamm! Von der Wallburg gekneteter Kuchen! Wissen Sie denn nicht, daß die Wallburg — — — schnu — upft?«

»Himmel!« hauchte ich kleinlaut. Wolff fuhr unerbittlich fort:

»Und Ihre Phantasie malt Ihnen nicht die in den Teig gekneteten Thränen aus, geknetet mit Tabaksfingern?«

Mich überliefs. Der Kuchen fiel mir aus der Hand. Ich mußte wohl entsetzlich komisch aussehen. Wolff lachte laut auf, und je tragischer ich wurde, desto lauter lachte er. Er konnte sich gar nicht beruhigen. Und als der Inspizient das Zeichen zum Beginn des zweiten Aktes gegeben hatte, schüttelte sich Wolff noch in der Coulisse und rief mir, als ich die Bühne betrat, die Worte zu: »Opferlamm! Mit Schnupftabaksfingern geknetete Wallburgsthränen!«

Ich glaube nicht, daß ich an jenem Abende sehr gut gespielt habe.

Diese Lust am Scherz und dieser glückliche Humor machten aus dem idealen Tasso nicht selten den übermüthigsten Komiker. Ja, Wolff spielte komische Chargen mit einer gewissen Vorliebe und es machte ihm Scherz, sogar in recht scharf markirten, an-

die Karikatur ſtreifenden Rollen aufzutreten. Er nannte das ſeine Bühnen-Erholung.

Doch ſein einziges großes und unübertroffenes Feld war die Tragik. Sein »Hamlet« war eine ſo durchgeiſtigte, ſeelenvolle, von tiefer Schwermuth und erhabenſtem, edlem Pathos durchdrungene Leiſtung, wie ſie wohl ſelten auf den Brettern geſehen worden iſt. Er rührte, er ergriff, es überlief den Zuſchauer heiß und kalt, es ging ihm durch Mark und Bein, wenn man ihn ſo ſah. In der Scene mit dem Geiſte ſeines Vaters wendete er dem Publikum den Rücken zu. Wolff ſagte mir, als ich ihn darum befragte: »Es gibt keine menſchliche Phyſiognomie, welche fähig wäre, das Entſetzen und den Schmerz auszudrücken, den furchtbaren Schrecken, der den Sohn erfaſſen muß, als er die Klagen über das an dem Vater verübte Verbrechen vernimmt.« — Wenn der Geiſt erſchien, brach er überwältigt zu Boden ... Mühſam halb aufgerichtet lauſchte er, während der Geiſt ſprach, mit zurückgebogenem Haupt, die Arme abwehrend vorgeſtreckt, und das Antlitz noch immer der Geiſtererſcheinung zu- und dem Publikum abgewendet, der gräßlichen Enthüllung ... Sobald der Geiſt verſchwunden war, richtete ſich Hamlet langſam ganz auf und ein Schauer durchrieſelte das Publikum, wenn Wolff ſich ihm wieder zuwandte. Jugend, Leben, Glauben und Hoffen ſchienen aus dieſem todtblaſſen, verſtörten Antlitz auf immer ausgelöſcht zu ſein. Bleich, die Lippen ſchmerzlich verzogen, mit verzweifeltem Blick ſtand er da — gebrochen, — zermalmt. Das Auge hatte einen Ausdruck von namenloſem Weh. Die Worte rangen ſich nur mühſam aus dem zerbrochenen Herzen hervor. Das Publikum war von dem Unerklärlichen wie gebannt — und wagte kaum zu athmen — — bis plötzlich der rauſchendſte Beifall losbrach ...

Und dann wieder: — wie wußte er das Wehmüthige, Träumeriſche in der Doppelnatur dieſes unglücklichen Königsſohnes mit der glänzenden äußeren Begabung und der innerlichen Zerriſſenheit auszudrücken! Mir iſt, ich höre ihn noch,

diesen tief innigen schmerzlichen Ton der kranken hinsterbenden Stimme — und ich sehe ihn noch, diesen unvergeßlichen Blick, mit dem er der einst so heißgeliebten Ophelia das grausame Wort zuruft:

»Geh' in ein Kloster, Ophelia!«

Und man fühlte sich versucht, schmerzlich mit auszurufen:

»O, welch' ein edler Geist ist hier zerstört!«

Ich habe die berühmtesten Hamlets meiner Zeit gesehen: Krüger, Bäson, Emil Devrient — aber keiner reichte unserem Wolff bis an die schmalen Schultern.

Als Hamlet trat Wolff auch im neuen Engagement zuerst vor die Berliner. Zelter schreibt darüber am 24. April 1816 an Freund Goethe, der damals just nicht gut auf beide fahnenflüchtige Wolffs zu sprechen war:

»Gestern Abend ist Wolff zum ersten Mal als Hamlet aufgetreten. Leider kam ich erst an, da Polonius Hamlets Verse an Ophelien las ... Mit Wolff legst Du Ehre ein. Er gefiel, besonders in Hauptsachen und wurde herausgerufen. Er weiß sich sogar zu verschaffen, was ihm die Natur versagt zu haben scheint, und man kann ihn einen Künstler nennen. Die zwei schwersten Stellen im Stücke habe ich niemals so gut, will sagen: so vollkommen darstellen sehen, den Monolog: »Sein oder nicht sein!« — und den: wo der König betet. Das letzte so heimlich, verständlich und wahrhaft und sicher, daß der König unmöglich etwas davon merken kann; denn das will auf unserer Bühne schon etwas sagen. — Was seine Haltung nach außen betrifft, so hoffe ich, daß Unsere von ihm lernen sollen; denn in diesem Punkte sind sie, Wenige ausgenommen, an das Schlechteste gewöhnt und unsere Rezensenten wissen ihnen wohl ein versprochenes Wort und andere Kleinigkeiten der Kostümerei vorzuwerfen, doch wissen sie den Teufel, wie ein Mensch aussehen soll, den Gott gemacht hat. — Auch seine Sprache ist kräftig, mild, frei und zusammenhängend bis auf Kleinigkeiten, z. E. den weiblichen Endungen der Verben: Nehmen,

Geben, Sterben, Schlafen, wo er die Zunge an den Oberkiefer drückt, daß die letzten Sylben durch die Nase spazieren müssen. Dies thut er nun zwar nicht immer, er scheint sogar das Geheimniß zu kennen; aber bei einem Orator darf es nie vorkommen, als im Komischen, auch habe ich den Fehler noch nie an Italienern bemerkt.« — Und bald darauf:

»Seine Sicherheit im Sprechen ist sehr zu loben und zeugt von gutem Studio, womit er hier sehr viel auf die Andern wirken wird. Mit dem Sprechen und dem Vortrage überhaupt sind sie hier wie in der Wüste, und keiner weiß, was er mit seinem Athem anfangen soll ... In »Hamlet« sprach Wolff die Lehren an die Schauspieler so gut, daß das ganze Haus wie toll applaudirte: Ein Effekt, der Jedem etwas Ungewöhnliches war, der selbst mitklatschte, weil jeder die Unförmlichkeit der bisherigen Hamlets in dieser Rede erkannte ...«

Welch ein Gegensatz zu diesem erschütternden, bald Grauen, bald Mitleid erregenden Hamlet war Wolffs Don Cesar, übersprudelnd von dem feinsten schneidigen und doch immer liebenswürdigen Humor! Was hätte ich darum gegeben, ihm als Donna Diana gegenüber zu stehen und mich von ihm bezwingen zu lassen! Aber Frau Stich hielt diese Rolle krampfhaft fest und ich mußte ihr bald als Donna Laura, bald als Donna Jenisa als Folie dienen.

Wie dämonisch erschien der vielseitigste Künstler als Shakespearescher eisig kalter König Johann — tückisch und boshaft und doch jeder Zoll ein König! — in der Scene, als er den Kerkermeister zu verleiten suchte, den Prinzen Arthur zu ermorden! Und dieser Kerkermeister war — Ludwig Devrient! Wohl nie hat die deutsche Bühne eine erschütterndere Scene gesehen, gespielt von so einzigen und eigenartigen Meistern!

Wie verstand Wolff es: die Liebe zu seiner Mutter Eleonora des Königs schwarze Seele durchleuchten zu lassen!

Frau Wolff war eine ergreifende Konstanze.

Und dann, als König Johann — zum Tode gebrochen — auf der Bahre lag: dies angstvoll unruhige Händespiel auf der Decke! Mitspieler und Zuschauer erfaßte eisiges Grausen.

Und womöglich schon am nächsten Abend war dieser entsetzliche König Johann in dem von Mad. Krickeberg aus dem Französischen übersetzten »Kammerdiener« der liebenswürdigste, graziöseste, sprudelndste Franzose. Luise von Holtei stand als reizende Liebhaberin würdig zur Seite.

Bald darauf schrieb P. A. Wolff seinen übermüthig-possenhaften »Kammerdiener«. Amalia Wolff spielte unnachahmlich — zwerchfellerschütternd die alte verliebte, adelsüchtige Jüdin Mad. Hirsch — heute noch eine Force-Rolle von Frau Frieb-Blumauer; Freund Weiß, köstlich jüdelnd, gab den Kommerzienrath Hirsch; Heinrich Blume den schwindelhaften Kammerdiener Baron Schniffelinsky; für mich blieb nur die kleine Rolle der Albertine übrig. Der Dichter Wolff war in allen Proben zugegen. Es waren die fröhlichsten meiner Bühnenerinnerungen und die Vorstellung die übermüthigste, bei der ich jemals mitgewirkt habe. — — Und dennoch hat die liebe Skandalsucht an diesen »Kammerdiener« eine Anekdote geknüpft, die ich — im Hinblick auf meinen guten, treuen, ehrlichen Freund Wolff und sein verleumdetes Andenken — infam nennen müßte, wenn sie nicht zu albern wäre. Meine Freundschaft mit Wolffs hat nie auch nur ein Sonnenstäubchen getrübt.

Wolffs berühmteste Rolle war sein Calderonscher »Standhafter Prinz«. Goethe hatte die Spanier, Calderon und Moreto, zuerst auf die Weimarsche Bühne gebracht. Durch Wolffs kamen sie von dort 1816 nach Berlin und wurden mit ihrem glänzenden Spiel auch bald in Berlin heimisch. Der gute Tieck hat die Spanier in Dresden später schier umgebracht.

Ueber die erste Aufführung des »Standhaften Prinzen« in Berlin — (König Fetz — L. Devrient, Don Fernando — P. A. Wolff, Phönix — Amalia Wolff!) — berichtet der getreue Zelter am 20. Oktober 1816 an Goethe:

»Vor Allen aber hat Wolff schön, gut und recht gespielt, gewandt und sicher; wie er denn es war, den besten Willen des Hauses zu gewinnen, denn um diesen nur zu zeigen, haben sie an einigen ungeschickten Orten ihr ganzes Herz von sich gegeben und am Ende ihn heraus gerufen. Mit ihr dagegen ist es, wie es ist, und unser Publikum wird ihr schwerlich gefallen. Man ist mit ihren Intentionen zufrieden, aber man müßte sie hier längst gekannt haben, um sich gefallen zu lassen, was ihr entgegensteht. Zu so viel Geschick und Willen hätte der gütige Gott immer noch Stimme und Zunge geben können, das würde ihm keine Schande gemacht haben ... Devrient spielt den Tyrannen mit solcher Würde, daß er durchaus keinen Abscheu und vielmehr Mitleiden erregt und die Erscheinung des Geistes möchte ich himmlisch nennen: Wolff ist unübertrefflich darin, wie in der letzten langen Rede an den König, die ein Meisterstück ist der Beredsamkeit, so wie die Antwort des Königs ...«

Noch muß ich Wolffs Romeo erwähnen! Das war kein girrender schmachtender unreifer und unklarer Knabe, wie man so häufig zu Julia's Fenster empor liebeln sieht. Wolffs tiefer Geist und sein warmes Gemüth erhoben den Shakespeareschen Liebhaber zu höherer Bedeutung. Und welch einen warmen vibrirenden Herzenston wußte dieser Romeo anzuschlagen! Ja, er kam aus dem Herzen!

Derselbe Künstler, welcher durch sein Spiel die Herzen im Sturm eroberte, gerieth selbst einmal in Gefahr, im Spiele sein Herz zu verlieren. Ich erfuhr dies erst nach seinem Tode und aus dem Munde seiner Witwe. Ich weiß nicht mehr, wie es kam, daß ich Frau Wolff einst fragte: »Glauben Sie, daß man als Schauspielerin Gefahr läuft, sich in einen Kollegen verlieben zu müssen, wenn man immer seine Geliebte darzustellen hat?«

Mad. Wolff zögerte mit der Antwort. Dann sagte sie leise: »Es kann vorkommen!«

»Das ist ja entsetzlich!« — erwiderte ich scherzend. »Da sollte man eigentlich nie mit verheiratheten Künstlern spielen; denn Mann und Frau müssen ja in ewiger Angst schweben!«

»Ja, ja, so ist's auch nur zu oft!« sprach sie langsam und feierlich.

»Und als Ihr Gatte mit Mad. Stich zusammenspielte, als Romeo seine Julie umarmte, als Don Cesar zu Donna Diana's Füßen lag, — wie haben Sie Das ertragen? Sind Sie nicht vor Eifersucht vergangen?«

Mad. Wolff machte ein so seltsames Gesicht, daß ich unwillkürlich stockte. Erregt sagte sie: »Line! Line! Kind, was für Saiten schlagen Sie da an?«

Ich konnte mir den wunderlichen Ton gar nicht erklären und da ich im Zuge war, fuhr ich fort: »Wenn ich einen Künstler zum Mann nehme, dann wähle ich mir jedenfalls keinen jugendlichen Helden und Liebhaber. Ich würde sinnverwirrt vor Eifersucht.«

»Sie quälen mich,« versetzte Frau Wolff mit gepreßter Stimme.

»Wie so?«

»Ich hätte nicht geglaubt, daß überstandener Kummer noch so schmerzlich nachhalle. Sie wollten mich nicht betrüben, liebes Kind, aber Sie haben mir wehe gethan. Wissen Sie denn nicht, daß mein Mann einige Zeit wirklich in Mad. Stich rasend verliebt war, — und wie er hat kämpfen müssen, um seine Leidenschaft zu bewältigen?«

»Um Gottes willen!« schrie ich auf, »ich wußte kein Wort davon. Und hat Mad. Stich das erfahren?«

»Nein,« antwortete sie wieder ruhig und voll, »nicht die leiseste Ahnung störte das künstlerische Zusammenwirken, noch ihren Frieden. Die Glut seiner Liebesbetheuerungen galt auch in ihren Augen nur als hinreißendes Spiel.«

»Aber Sie! Sie! wie war Ihnen bei alledem zu Muthe?«

»Er sagte mir Alles,« erwiderte Mad. Wolff halb stolz, halb gerührt. »Er vertraute mir seine Qualen, bat mich um Nachsicht, Geduld und Beistand.«

»Um Beistand?«

»Ja, und er genas, indem ich ihm unermüdlich und treu und schonend zur Seite stand, wie eine ergebene Freundin, ich möchte sagen: wie eine Mutter, die ihr Kind beschützt.« ...

Und Wolff dankte seiner alternden Frau durch die liebevollste Hingebung. Als Beide 1821 in das ältere Fach übertraten und zum ersten Mal mit einander in »Hermann und Dorothea« das köstliche Ehepaar Feldern gespielt hatten — wie herzlich und liebenswürdig trat Wolff da seiner Gattin hinter den Coulissen entgegen. »Junge Alte, Du bist in Deiner neuen Rolle ja liebenswürdiger, denn als alte Junge! Ich bin bezaubert.«

Und auch mir war Mutter Wolff in dem älteren Rollenfach immer lieber, als wenn sie ausnahmsweise nach einer Glanzpartie ihrer jüngeren Jahre zurückgriff. Durch ihren hohen schaffenden Geist, durch reiche Erfindung und Innerlichkeit des Spiels, durch scharfe Individualisirung im komischen und Charakterfach erschien sie gleich vollendet als Königin Elisabeth, wie als Mutter Feldern: stets lebensvoll und lebenswahr! Alles aber überstrahlte ihr warmer Humor im Lustspiel.

Neben ihrer Iphigenie war die Königin Elisabeth — in »Maria Stuart«, wie im »Essex« und »Kenilworth« — die höchste Meisterleistung von Amalia Wolff. In der Schillerschen Rolle übertraf sie an Vertiefung und feinen Nüancen sogar die berühmte Elisabeth von Sophie Schröder. Ein begeisterter Kritiker hat die Elisabeth der Wolff sogar *über* die — Schillersche Königin von England gestellt: so sehr war diese Kunstschöpfung aus *einem* Gusse geformt und gerundet. In Haltung — Blick — Ton — Gesten war an dieser Elisabeth jeder Zoll eine Königin, während man nur zu oft in dieser Rolle ein verabscheuungswürdiges garstiges altes Weib über die Bühne rasen sieht.

Rahel, die feine Kunstkennerin, schreibt 1821: »Die Wolff spielte Elisabeth, in Maria Stuart, mit der Neumann zusammen, wie ein Gott; wie die größte Schauspielerin, ohne einen nachgelassenen Moment. Und in Elisabeth bewunderte ich die Schröder, also bin ich nicht für die Wolff bestochen. Ich war reif genug, zu sehen, wie es den jetzigen konstitutionellen Königen geht, an der Scene mit der Unterschrift. Das Stück ist Historie. Lies in den Wanderjahren die beiden ersten Seiten des letzten Kapitels. Und wir wollen schweigen über die, welche in das Rad greifen, und über die, welche es umschwingen wollen.«

Und P. A. Wolff war ein Leicester, — würdig dieser Elisabeth.

Ueber die Meisterleistungen unseres Künstlerehepaares als Graf Essex und Königin Elisabeth finde ich ein Wort Zelters an Goethe aus dem Mai 1816 — bald nach Antritt des neuen Engagements in Berlin:

»Für Wolffs scheint heute der entscheidende Tag zu sein. Daß von Anfang an eine Partei gegen sie war, braucht kein Geheimniß zu sein und die Freunde hatten sich dagegen bisher ruhig verhalten. Am Ende des ersten Akts regten sich die Gegner und da dies eine gute Weile währte, so schien die Sache bedenklich; doch mit einem Mal, wie abgeredet, fiel das volle Haus mit so energischer Kraft dagegen ein und wiederholte seinen Beifall zwischen allen Akten, daß nun nichts mehr zu fürchten war. Am Ende wurden Beide zusammen herausgerufen. Wolff sprach einige verbindliche Worte, die sehr gut aufgenommen wurden, und das Klatschen wollte nicht aufhören... Ein kritisches Urtheil über das Naturel der Wolff scheint mir nichts Leichtes, was doch da sein muß, ehe man von ihrer Kunst reden kann. — Ihre Person ist imposant genug für ein größeres Theater. Brust und Schultern, wie der ganze Torso brauchen nicht besser zu sein. Hört man und sieht man sie reden, so gerathen Mund und Stimme in Konflikt mit ihrer Gestalt;

dem ersten fehlt das Wellenhafte, der zweiten fehlt Nachklang. Solche Eigenschaften durch Kunst hervorzurufen oder wenigstens zu ersetzen und das Gefühl durch den Verstand zu beschwichtigen, das ist die Aufgabe; zu verlangen, daß der Oelbaum Feigen gebe, Unverstand. Nun bemerkt man mit größtem Vergnügen, wie diese Frau mit ihren Elementen so Haus zu halten weiß, daß man hinter einer milden Praxis mächtigen Stoff verborgen glaubt, den sie wie ein Aeolus bewacht. Dies zeigte sich besonders im »Essex« in den Gesprächen mit Mad. Schröck, die eine ganz vorzügliche, aber ungebildete Stimme hat. Wie sich diese zu Folge ihrer Rolle gehen und ihre Stimme austönen ließ, so zog sich die Wolff in Zucht, der bloßen Haltung und Deutlichkeit als Königin beflissen — und so hätte sie es mit jener noch lange aushalten können . . .«

Dazu tritt noch eine dritte Königin Elisabeth der Wolff im »Fest von Kenilworth«. Ihr feiner Geist schuf die berühmte Nüance — das liebevoll sanfte Wort: »Leiceſter, ich befehle!« — und das herrische harte: »Burleigh, ich bitte!«

Rahel schreibt am 19. September 1827 aus Berlin in ihrer originellen Sprungmanier:

»Goethe sagt, man sollte alle Tage etwas von ihr, der Kunst Bereitetes ansehn, hören oder lesen. Ich setze hinzu: um vom Himmel zu kosten, nicht nur dafür zu arbeiten. So habe ich gestern Königin Elisabeth in »Kenilworth« von Mad. Wolff auf die Bewunderung verdienendste Weise gesehn! Eine Person sich so vorzustellen, als diese Elisabeth, ist schon vom Dichter, und vom vollkommensten Künstler: sie dann darnach so vorzustellen, stupend und weit über meine Fassung. Durchaus wahr, ganz, erhaben, pittoresk; so gelungen, daß es natürlich ward, nicht blieb. Vortrefflich, das müssen Sie sehn.«

Das Wolffsche Ehepaar, in Liebe so innig verbunden, war auch in der Kunst unzertrennlich. Darum wurde auch der Name Pius Alexander nie ohne Amalia Wolff genannt. Standen Beide zu gleicher Zeit auf der Bühne, so war das vollendetste

Ensemble gesichert: — so in den Scenen zwischen Iphigenie und Orest, — Tasso und Eleonore von Este, — Meinau und Mad. Müller (Menschenhaß und Reue) — Orsina und Prinz, — Posa und Eboli, — Feldern und Frau, — Elisabeth und Leicester und Elisabeth und Essex. Beide Wolffs hatten mit einander das gleiche hohe Talent, denselben scharfen Verstand, die tiefe Bildung, den eisernsten Fleiß und Willen, den wahren Ehrgeiz ... und Beide waren ja auch als besondere Schüler und Schützlinge Goethe's in seiner berühmten »Weimarschen Schule« vom Meister selber zu Künstlern herangebildet. Und Beide hatten sich im Laufe der Jahre immer inniger in einander eingelebt und einstudirt, daß Nichts sie im Leben und in der Kunst zu trennen vermochte, als — — der Tod.

Von jener alten Weimarschen Theater-Glanzzeit unter Goethe und Schiller Wolffs erzählen zu hören, war für mich immer eine Herzensfreude und ein geistiger Hochgenuß.

* * *

Durch den Brand des Schlosses im Jahre 1774 verlor Weimar auch sein Hoftheater. Die Seylersche Schauspielertruppe mit Meister Eckhof zog von den Trümmern fort nach Gotha. Mit Goethe's Ankunft im Herbst 1775 begann für Weimar eine neue Theater-Epoche, — die glänzendste, welche die kleine thüringische Residenz überhaupt gesehen hat. Zunächst spielte man bei Hofe — entre nous — Komödie: der Herzog Karl August, die Herzogin-Mutter Amalia, Prinz Constantin, dessen Erzieher v. Knebel, die Hofdamen v. Göchhausen und v. Rudorf, die Hofherren und Poeten v. Einsiedel, v. Seckendorf, v. Kotzebue, Bertuch, Bode, Musäus und — last not least — vor Allen: Wolfgang Goethe. Der war Theaterdirektor, Regisseur, erster Liebhaber und Theaterdichter — Alles in einer Person. Bald trat die erste echte Komödiantin, die reizende Sängerin Corona Schröter, von Goethe aus Leipzig herbei-

gerufen, mitwirkend in diesen auserwählten Dilettanten-Kreis. Sie wurde die erste Iphigenie auf Tauris. Goethe gab den Orest, v. Knebel den Thoas und Prinz Constantin den Pylades.

Den guten getreuen Bürgern von Weimar spielte in den Wintermonaten seit dem Jahre 1783 die Bellomo'sche Gesellschaft Komödie vor. Diese wurde 1788 durch die Familie Malcolmi, von der Franz Seconda'schen Truppe in Leipzig, vermehrt: Vater, Mutter und drei Töchterchen. Vater Malcolmi trat am 2. Februar als Oberförster in Ifflands »Jäger« auf: unter dem größten Beifall Goethe's, des Hofes und des Publikums. Er war ein vortrefflicher Schauspieler, besonders in humoristischen Väterrollen, und wußte sich auch als Mensch die allgemeinste Achtung zu erwerben. Goethe nannte ihn später gern »den Unvergeßlichen« und widmete ihm bei seinem Tode folgende Verse:

Dem Schauspieler Malcolmi das Publikum.

Reichen Beifall hast Du erworben,
Allgemeine Neigung rein erzielt,
Viel Personen sind in Dir gestorben,
Und Du hast sie alle gut gespielt.

Zwei Tage nach dem Vater debütirten seine beiden ältesten Töchter als Rosine in »Jurist und Bauer« und als Andreas in »Herzog Michael«. Sie gefielen, aber ohne daß von ihnen viel die Rede war. Von der jüngsten Tochter sprach noch Niemand. Die fünfjährige Anna Amalia saß lauschend im Parterre und wandte von der funkelnden zaubervollen Bühne kein Auge. Die Nachbarinnen sagten flüsternd: Thut sie nicht gerade, als ob sie von dem, was da oben auf den Brettern geschieht und gesprochen wird, wirklich etwas verstände? — Es war ein wunderbar begabtes, nachdenkliches Kind — die kleine Anna Amalia.

Und nach drei Jahren, am 15. December 1791, stand auch die kleine Anna Amalia Malcolmi als Justel im »Alchymisten« zum ersten Mal auf den Brettern des neugegründeten

Hoftheaters zu Weimar, dessen erster Direktor der liebhabertheater- und regierungsmüde Geheime Rath Goethe war. Dauerte auch nicht lange, da sang die kleine Amalia den Peter in Gretry's Oper »Richard Löwenherz« und spielte die gar nicht so leichte Partie der Julie in Bretzners »Räuschchen« ... und ganz Weimar, der Hof und der Geheime Rath Goethe sprachen mehr von der kleinen, so wunderbar talentvollen Anna Amalia, als von ihren großen Schwestern. Die ärgerten sich und zogen von dannen — und Niemand weiß heute mehr, wohin des alten unvergeßlichen Malcolmi älteste beide Töchter gestoben und geflogen sind — und wo sie ihr frühes oder spätes Grab gefunden haben. — Vater Malcolmi und seine beiden ältesten Töchter erhielten zusammen eine Wochengage von — 10 Thaler. Jetzt war Anna Amalia die älteste Tochter Malcolmi's in Weimar. Das gab der Geheime Rath Goethe ihr sogar schriftlich, als er die Zwölfjährige zugleich mit ihrem Vater und ihrer Stiefmutter — der tüchtigen und schönen Schauspielerin Schmalfeld-Baranius-Kloppmann-Malcolmi — förmlich engagirte. Der kleine interessante Kontrakt lautet:

»Von Seiten fürstl. Theater-Direktion wird Herrn Malcolmi und seiner Frauen ein dreijähriger Kontrakt von Ostern 1795 zugestanden, und zwar unter den bisherigen Bedingungen. Zugleich wird dessen ältester, gegenwärtig hier befindlichen Tochter, auf gleichmäßige Zeit, eine wöchentliche Gage von 2 Thlr., sage Zwei Thaler, verwilligt.

Weimar, am 30. December 1794.

J. W. Goethe.

Und Amalia Malcolmi spielte nun in den nächsten Jahren für eine »wöchentliche Gage von 2 Thlr., sage Zwei Thaler« auf dem Weimarischen Hoftheater unter Goethe's Direktion alles Mögliche und Unmögliche. Heute gab sie einen Knaben oder Pagen, morgen sang sie eine Opernpartie, übermorgen spielte sie dritte bis erste sentimentale — heroische — naive Liebhaberinnen . . . und am 30. Januar 1799 trat sie —

kaum fünfzehn Jahre alt — bei der ersten Aufführung der »Piccolomini« im neu hergerichteten Theater auf Schillers Wunsch und auf Goethe's Befehl, von beiden Dichtern in der für ein so junges Mädchen doppelt schwierigen Mutter-Rolle unterrichtet — als alte Herzogin von Friedland auf . . . Und Goethe und Schiller waren sehr erbaut davon. Ja, ein Jahr später, am 14. Juni 1800, bei der ersten Aufführung der »Maria Stuart« in Weimar erhielt die sechzehnjährige Amalia Malcolmi eine womöglich noch matronenhaftere Rolle vom Direktor und vom Dichter zuertheilt: die Hanna Kennedy, Amme der Königin Maria Stuart! Ein merkwürdiges Experiment, das wunderbarer Weise — glückte!

Ein Zufall und ein erstaunlicher Muth kamen der jungen Amalia zu Hülfe, sie bald auf ihren richtigen Künstlerweg — ins hochtragische Fach zu führen. Kurz vor einer Aufführung des »Don Juan« erkrankte die Sängerin der Elvira. Schnell entschlossen übernahm Amalia Malcolmi diese schwierige Partie — und führte sie, besonders im Spiel, so erschütternd aus, daß der gute Schiller nach der Vorstellung auf die Bühne rannte und der neuen Elvira enthusiastisch die Hand drückte und in seinem herzigen Schwäbisch sagte: »Die Elvira ischt ä Meischterschstück von Ihne, mein klug's Mädele — Sie werde noch eine große Tragödin werde!« Und er gab der Elvira bald eine große tragische Rolle — die Solisa in Schlegels »Alarcos«. Als bald darauf, im September 1802, die wunderschöne Mad. Vohs, die schönste Maria Stuart, die jemals auf der Bühne erschienen, Weimar verließ und nach Stuttgart ging, trat Amalia Malcolmi in deren bedeutendes Rollenfach ein. Und sie verdunkelte ihre Vorgängerin, wenn auch nicht durch Schönheit, so doch durch hohe tragische Kunst und Leidenschaft.

In demselben Sommer fiel ein dunkler Punkt in das Leben der jungen Künstlerin, der nie ganz aufgehellt ist. Mit mir, der sie doch sonst ihr Herz oft in traulicher Stunde erschloß, hat sie nie über jene Zeit und ihre Stürme gesprochen. Doch

finden wir vielleicht in jener kleinen Geschichte von dem aus Liebe zu einem Weimarschen Hofkavalier ver — speis'ten Handschuh, die Amalia Wolff uns einst in dem grünen Theaterwagen auf der Fahrt nach Potsdam erzählte und die ich in meinen »Komödianten-Fahrten« getreulich wiedererzählt habe, einen Anknüpfungspunkt zu weiteren Schlüssen.

Genug, im Sommer 1802 verschwand Amalia Malcolmi plötzlich spurlos aus Weimar ... Erst Ende September erschien sie wieder in der Stadt und auf dem Theaterzettel als — »Mad. Miller«. Aber niemals wurde ein Herr Miller in Weimar gesehn oder gehört. Den Namen und die Würde »Mad. Miller« hatte einfach und aus eigener Machtvollkommenheit der Geheime Rath Göethe brevi manu auf den Theaterzettel gesetzt. Der Meister sprang überhaupt ziemlich kühn und kurz mit den Namen seiner Theaterheerde um. Dem Einen strich er um des lieben Wohlklanges wegen einige harte, holperige Buchstaben, dem Andern fügte er einen weichen Konsonanten oder Vokal hinzu. So mußte eine Dlle. Peterfilie den ganzen »Peter« opfern und hinfort auf dem Theaterzettel als Dlle. Silie — und später, als der Theaterzeus auch das »Herr« und »Mad.« und »Dlle.« strich, weil es in der Kunst nur Künstler gebe, sogar als »Silie« figuriren, während des Meisters Feder einen weiblichen »Engel« grausam in »Engels« degradirte.

Mad. Miller war am 19. März 1803 die erste — und wohl auch die ausgezeichnetste Fürstin-Mutter Isabella in der »Braut von Messina«, die je über Weimars Bühne schritt. Das Stück fand eine so enthusiastische Aufnahme, daß dem Dichter am Schluß von dem überfüllten Hause ein dreifaches donnerndes Hoch ausgebracht wurde, in das selbst Karl August und sein Hof mit einstimmten, — eine Auszeichnung, wie sie im Weimarschen Theater noch keinem Dichter, selbst nicht einem Goethe, zu Theil geworden. Besonders verdient um die Darstellung machten sich: Mad. Miller — Isabella; die Jagemann — Beatrice; Graff — Cajetan; Kordemann — Manuel. Der

gute glückliche Schiller war so entzückt von der Aufführung, daß er sogleich an den »Wöchner« (Wochen-Regisseur) Genast einen Dankbrief richtete: »Die gestrige Vorstellung ist im Einzelnen und im Ganzen so schön gegangen, daß ich der sämmtlichen Gesellschaft meinen achtungsvollsten Dank dafür bezeugen muß ... und bitte Sie, dies in meinem Namen der ganzen Gesellschaft zu versichern, bis ich Gelegenheit gefunden, jedem Einzelnen meinen Dank dafür abzutragen ...«

Schon nach vier Wochen, am 23. April, war unsere mystische Mad. Miller die erste und leuchtendste Jungfrau von Orleans. Schiller hatte das Stück schon seit zwei Jahren fertig liegen und in Leipzig hatte es auch bereits glänzend die Feuerprobe bestanden — aber in Weimar scheute man die Kosten für Ausstattung des Krönungszuges, bis der Leipziger Erfolg diese kleinlichen Kassenrücksichten überwand.

Als im Sommer desselben Jahres Amalia Malcolmi-Miller mit der Weimarschen Gesellschaft die »Jungfrau von Orleans« im Bade Lauchstädt bei Halle unter des Dichters Augen spielte, stand im Parterre ein zwanzigjähriger blasser Jüngling und lauschte mit berauschtem Ohr der nie geahnten Musik solcher Verse und sein großes wunderschönes braunes Auge hing glühend bald an dieser »Jungfrau« — bald an dem abgöttisch geliebten Dichter Schiller ... und wundersame Gedanken und Wünsche gingen durch seine sehnende Seele ...

Sein Name war: Pius Alexander Wolff, aus dem altadlichen Hause von Leitershofen, das einst in Bayern sehr begütert war. Pius Alexander wurde 1782 zu Augsburg geboren und von dem Vater, einem Buchhändler, für den geistlichen Stand bestimmt. Er erhielt eine ausgezeichnete wissenschaftliche Erziehung. Auf dem Jesuiten-Kollegium in Prag sollte er sein theologisches Studium vollenden. Aber sein kunstbegeistertes, poesiedurchglühtes, menschlich warm fühlendes Herz verschloß sich bald schaudernd der jesuitischen Sophistik. Auf seine flehende Bitte erlaubten ihm die Eltern, das Kol-

legium und Prag zu verlassen und sich in Berlin der Handlung zu widmen. Doch auch hier ergab sich der reich begabte Jüngling mehr den geliebten Künsten und Wissenschaften, als dem trockenen Geschäft. Er trieb Musik, malte, dichtete, las ... und bewunderte im Theater Fleck und die Bethmann. Nach solchen drei Lehr- und Studien-Jahren verließ er Berlin im Sommer 1802, um eine Bildungsreise nach Frankreich anzutreten. In Lauchstädt sah er die Weimarschen Künstler in Schillers und Goethe's Stücken, sah Amalia Malcolmi als Amalia in den »Räubern«, als Maria Stuart, Theckla, Stella ... Sah Schiller ... Und sein Schicksal war entschieden ... Er reis'te wohl weiter nach Frankreich und setzte ein halbes Jahr in Paris seine Studien fort — aber sein Herz dachte an die Weimarschen Komödianten und an Amalia Malcolmi ... Er kehrte zurück, versuchte sich in Straßburg auf einem Liebhabertheater und — ermuthigt durch den Erfolg — schrieb er an Goethe, ihm sein ganzes Leben und Streben und Wünschen begeistert darlegend ... Nur von Amalia Malcolmi stand kein Wort in dem Briefe. Dessen Ton und gebildete Sprache gefielen dem Meister sehr. Er ließ den Kunstjünger sogleich kommen ... Und jetzt, im Sommer 1803, nahm Pius Alexander Wolff seinen Weg über Lauchstädt nach Weimar.

Ueber diese ersten Berührungspunkte mit seinem berühmtesten und geliebtesten Schüler schrieb Goethe später — im Mai 1816, als Lehrer und Schüler fast im Bösen auseinander gegangen waren — an Zelter nach Berlin, wo Wolffs damals ihr neues Engagement angetreten hatten:

»Anno 1803 im August kamen zwei junge Leute, Grüner und Wolff, hieher; die Gesellschaft war in Lauchstädt; ich hatte Zeit und Humor und wollte einen Versuch machen, diese beiden, ehe jene zurückkamen, auf einen gewissen Punkt zu bringen. Ich diktirte die ersten Elemente, auf welche noch Niemand hingedrungen ist. Beide ergriffen sie sorgfältig

und Wolff ist davon nie gewankt, noch gewichen, deswegen er auch zeitlebens die schönste Sicherheit behalten wird. Daß Grüner sich in Wien zum mächtigen Schauspieler, ja zum Direktor aufgeschwungen, zeigt, daß auch er an einem gewissen Fundamente gehalten habe. Beide waren mit Glauben und Neigung zu mir gekommen, der eine den Militär-, der andere den Kaufmannsstand verlassend, und beide haben es nicht übel getroffen .... Sie (die diktirten Bogen) gehen nicht weit hinein, denn die Gesellschaft kam zurück und nun mußte Alles praktisch werden. Wir hatten aber damals so viel Lust zu leben und zu theatralisiren, daß mich im Winter ein Theil der Gesellschaft in Jena besuchte, um unsere Uebungen fortzusetzen.«

In ähnlicher Weise anerkennend heißt es in Goethe's »Gesprächen mit Eckermann«: »Wolff allein ist im eigentlichen Sinne mein Schüler, ist ganz in meine Maximen eingedrungen, hat ganz in meinem Sinne gehandelt und es ist mir unmöglich gewesen, ihm nur den Schein eines Verstoßes gegen die Regeln abzulisten, welche ich ihm einpflanzte.«

Der Oktober des Jahres 1803 ward für Wolff der bedeutungsvollste. Am 1. Oktober, bei Wiedereröffnung der Bühne nach den Sommerferien mit Shakespeare's »Julius Cäsar« nach Schlegels Uebersetzung — zum Entzücken Schillers gespielt, aber vom Publikum ziemlich kühl aufgenommen — betrat Goethe's junger Schüler als Cinna und Marcellus zum ersten Mal die Bühne: zur vollsten Zufriedenheit des Meisters und freundlich begrüßt von Kollegen und Zuschauern. Grüner gab den Lucilius. — Wolffs erste bedeutende Rolle war der Seide in dem von Goethe übersetzten »Mahomet« Voltaire's.

Und am 7. Oktober ward seine angebetete Amalia Malcolmi, genannt Mad. Miller, die richtigste Mad. Becker — Gattin des Regisseurs Becker, der eigentlich v. Blumenthal hieß. Becker war früher mit der reizenden genialen Christiane Neumann verheirathet gewesen, die 1797 starb und von dem

tief trauernden Goethe als »Euphrosyne« zur irdischen Unsterblichkeit erhoben wurde. Und schon am Abend nach der Hochzeit stand Mad. Becker — kurzweg »Becker« — als Portia im »Julius Cäsar« auf dem Theater-Zettel und auf den Brettern — gegenüber dem armen Cinna und Marcellus, der ja nicht hatte wagen dürfen, seine Augen und seine Wünsche zu dieser weiblichen und künstlerischen Hoheit und Berühmtheit zu erheben. Aber im nächsten Winter — bei den traulichen Fahrten im engen Wagen nach Jena zu Goethe's dramatischen Uebungen — bei der gemeinsamen »Lust zu leben und zu theatralisiren« — kamen sich die jungen lebensfeurigen, kunstbegeisterten Herzen von Pius Alexander Wolff und Amalia Malcolmi-Becker schon oft recht feuergefährlich nahe . . . und am 26. September 1805 wurde die geschiedene Mad. Becker die Gattin des wunderbar schnell zum hervorragendsten Künstler herangereiften Wolff. Es war die glanzvolle Zeit gekommen, daß die jungen Gatten im gleichen höchsten Kunststreben an Goethe's Hand sich gegenseitig zu einem gleichgestimmten edlen Künstlerpaar heranbildeten, wie die Bretter nie ein zweites sahen. Goethe war der Prometheus, der in den beiden geliebten Schülern immer neue Funken des göttlichen Feuers weckte und nährte.

Von dem idealen Streben unseres Künstlerpaares und seinem innigen und edlen Verhältnisse zu Goethe zeugt am Klarsten die liebenswürdige und charakteristische kleine Geschichte: wie »Torquato Tasso« zuerst und dauernd auf die Bühne kam!

Wie den »Faust«, so wollte Goethe auch den »Tasso« nur als Buchdrama gedichtet haben. Wiederholt hatte Wolff den Meister gebeten: doch seinen »Tasso« auf die Bühne zu bringen. Goethe hatte es aber stets entschieden zurückgewiesen: da der »Tasso« für ein gemischtes Theater-Publikum zu handlungsarm und zu — ideal und poetisch sei! Der Schüler erlaubte sich aber, dies Mal anderer Ansicht zu sein, als der

verehrte Meister — wenn auch zunächst ganz im Geheimen. Und im Geheimen faßte er, dem der unaufgeführte »Tasso« keine Ruhe ließ, den Plan: den Dichter zu überzeugen, daß seine Dichtung, ideal und poetisch dargestellt, auch ein gemischtes Theaterpublikum entzücken müsse. Dieser Plan wurde zunächst mit Frau Amalia vielfach besprochen und berathen. Dann zogen Beide auch Oels und Becker — ein Zeichen, daß Amalia nicht im Bösen von ihm geschieden war — und Dlle. (Peter)-Silie ins Geheimniß ... und diese fünf hervorragenden Künstler der Weimarschen Bühne studirten nun fleißig und heimlich den »Torquato Tasso« ein: Wolff — Tasso; Oels — Herzog Alphons; Dlle. Silie — Leonore v. Este; Mad. Wolff — Leonore Sanvitale; Becker — Antonio Montecatino. Das Geheimniß ging so weit, daß jeder Mitspielende sich eigenhändig seine Rolle abschrieb ... Und dann, Anfang Februar 1807, kamen Pius Alexander und Amalia Wolff und luden den überraschten Dichter feierlich zur Generalprobe ein. Goethe war von der Darstellung so befriedigt und so beruhigt über den Erfolg seiner Dichtung: daß er das Stück zur Fest-Aufführung am 16. Februar, dem Geburtstage der Erbgroßherzogin Maria Paulowna — der Mutter der deutschen Kaiserin Augusta — bestimmte. Es war eine glänzende Mustervorstellung und der lauteste Beifall des ganzen Hauses dankte dem Dichter und seinen lieben Komödianten. Noch vollendeter und abgerundeter wurde das Ensemble-Spiel, als später Dlle. Jagemann (Frau v. Heigendorf) die Rolle der Leonore v. Este übernahm.

Nicht weniger erfolgreich war Wolffs Zusammenspiel als Romeo und Julie, Iphigenie und Pylades, Hamlet und Ophelia — alles Meisterleistungen zum Entzücken Goethe's und des Publikums.

In Lauchstädt, während des jährlichen Sommerspiels der Weimarschen Truppe, wurden unsere Künstler auch einem fremden Publikum bekannt. Von größerer — ja größter Bedeutung für den Namen »Pius Alexander und Amalia Wolff«

und ihren künstlerischen Ruhm in weiten Kreisen war das erste Gastspiel der Weimarschen Hofschauspieler im Sommer 1807 in Leipzig.

In Leipzig hatte bis dahin die Franz Seconda'sche Gesellschaft fast nur Ritterstücke und bürgerliche Schauspiele gegeben. Der schwungvolle Schillersche und Goethe'sche Vers hatte auf Leipzigs Bühne noch nicht Boden zu gewinnen vermocht. Jetzt, Ende Mai, kamen auf die ehrenvollste und gewinnverheißende Einladung des Leipziger Magistrats die Weimaraner an. Goethe hatte hierzu einen besonderen Prolog geschrieben und am 24. Mai stand Amalia Wolff zum ersten Mal in ihrer Geburtsstadt auf den Brettern und sprach mit edler Würde und warmem Gefühl die Worte:

Wenn sich auf hoher Meeresflut ein Schiff
Von grader Bahn abseits getrieben sieht ...
Erfreut ein wirthlicher Empfang die Gäste,
Behend verlischt der Uebel tief Gefühl.
So geht es uns, die wir, vom Sturm ergriffen
Und abgelenkt von vielgewohnter Bahn,
Zwar nicht als Fremde, doch als Neue kommen ...
Wer sich daher als Dichter, Künstler, Kenner
An unserm Spiele freut, bezeug es laut,
Und unser Geist soll sich im Tiefsten freuen;
Denn wer als Mensch uns Beifall geben mag,
Er thu' es frei und froh und unser Herz
Wird neue Lust in Dankbarkeit gewinnen.
Ihr gebt uns Muth, wir wollen Freude geben ...

Diesem meisterhaft vorgetragenen Prologe Goethe's folgte Schillers »Don Carlos«. So traten Deutschlands beide größten dramatischen Dichter in Weimars berühmten Schauspielern zum ersten Mal vor die Leipziger. Wolff als Posa und seine Gattin als Eboli waren gradezu vollendet ... aber nur ein kleiner Theil des Publikums »bezeugte es laut«, daß er sich an diesem »Spiele freute«. Die Mehrzahl der Zuschauer und Zuhörer verhielt sich gradezu ablehnend gegen Schillers ideale

Verse und die Goethe'sche Schule der Darsteller. Es erschien sogar eine Flugschrift gegen die Gäste, mit dem Titel: »Saat von Goethe gesäet«. Man nannte die Weimarschen Schauspieler »Seminarkünstler« und warf ihnen »silbenzählenden Predigerton, eintönig singende Deklamation, Abgemessenheit und Marionettenhaftes« vor. In der Schrift hieß es u. A.: »Die Aufführungen der Tragödien sind nur Leseproben im Kostüm, das prätensiöse Mantelspiel, das unausgesetzte Adressiren an das Publikum, das kalt formelle Theaterdecorum hebt alles Leben auf und geht förmlich darauf aus, jede Möglichkeit einer Täuschung abzuschneiden. Im Lustspiel bringt die systematische Entfernung von der Natur eine possenhafte Uebertreibung, förmliche Karikatur in Sprache, Benehmen und Gestaltung hervor. Die Weimarsche Schule lehrt keine eigentliche Menschendarstellung, sondern will nur gewisse Formen durchsetzen, welche — dem antiken Theater entnommen — alle Mannigfaltigkeit der Lebenserscheinungen in die beiden grell abgesonderten Gattungen der Deklamationstragödie und der Posse einzwängen . . .«

Aber die »Dichter, Künstler, Kenner« erfreuten sich an dem Spiele der Gäste immer mehr und »bezeugten es laut«. Darin gingen Allen voran die Leipziger Studenten und das Theater hallte wider von ihren Vivats und nachts erklangen die Straßen von ihren Serenaden unter den Fenstern der beliebtesten Schauspieler. Vor Allen wurden Pius Alexander und Amalia Wolff gefeiert. Auch das große Publikum gewann nach und nach immer mehr Geschmack an dem »silbenzählenden Predigerton« der Weimarschen »Seminar-Künstler« und ihrem abgemessenen »Marionetten- und Mantelspiel« — so daß dem ersten Gastrollen-Cyklus von 25 Vorstellungen bereits im Herbst ein neuer Cyklus von ebenfalls 25 Aufführungen folgen konnte.

Gegen den Verfasser der Broschüre: »Saat, von Goethe gesäet« trat besonders Leipzigs hervorragendster Kritiker, Hof-

rath Mahlmann, in die Schranken. Er rühmte an den Weimarschen Künstlern ihr vollendetes Zusammenspiel, in dem kein eitler Künstler sich auf Kosten der Mitspielenden und der Dichtung vordränge, in dem auch der berühmteste Schauspieler die kleinste Rolle übernehme, zum Vortheil der Gesammtleistung, — und fuhr dann fort:

»Ein entschiedener Vorzug der Künstlergesellschaft ist ferner das Streben nach dem Idealen. Die Leitung des großen Dichters, die Jugend ihrer Mitglieder, die gern nach dem Höchsten greift, und ein durch die Gegenwart eines gebildeten Hofes und einiger großen Männer erleuchtetes Publikum, das ihre Darstellungen nicht in die Alltäglichkeit des gewöhnlichen Lebens herabzieht — drei Umstände, die sich selten vereinigen — haben ihr diese Richtung gegeben. Selbst im Lustspiel ist der ideale Charakter ihrer Darstellungen nicht zu verkennen; daher gehen Stücke in Versen, die diesem Charakter besonders zusagen, hier besser als bei anderen Gesellschaften, daher können die Versuche mit Masken (Brüder des Terenz) und die Proben mit der Antike hier auf vorzügliche Gelungenheit Anspruch machen . . .«

Mahlmanns Lob über den »Tasso« dürfen wir ja getrost zum größten Theil auf Rechnung von Pius Alexander und Amalia Wolff schreiben. Er rühmt zunächst den »ergötzenden Zauber der Diktion« und fährt dann fort:

»Das Stück hat wenig Handlung und diese Handlung rundet sich nicht einmal zu einem imposanten Schlusse, — es hat nichts, was theatralische Wirkung begünstigte, alle Kraft ist eben auf den Dialog verwendet, jede Rede enthält goldene Worte, aus dem Innersten eines großen, ruhig begeisterten Gemüthes entstiegen und in die Form wohlklingender Verse gegossen. Es entzückte, es bezauberte Alle, und dies Entzücken stand genau mit der Bekanntschaft im Verhältniß, die Jeder mit dem Stücke hatte. Durch oftmaliges Lesen in vertrautester Bekanntschaft mit jeder einzelnen Rolle, war mir die Auf-

führung des Stücks ein Fest, das zu den schönsten meines Lebens gehört. — Welch ein Genuß für den Zuschauer, wenn er das, was ihn in einsamen Stunden entzückte, nun mit allem Zauber der äußern Ausstattung aufführen und darstellen sieht! — — Der Dichter bildet den Schauspieler und das Publikum. Junge Leute wachsen heran; pflanzt nur gute Bäume, an welchen sich die junge Ranke emporschlingen kann, und sorgt nicht, das Wahre, Schöne findet immer beim Publikum Eingang. Bald werden alle die Familienkrüppel, die Heulmaschinen, die heiser geschrieenen Stentorstimmen in ihre Schranken zurücktreten und jungen talentvollen Männern den Platz und den schönen Beruf überlassen, ein wahrhaft gebildetes Publikum zu erfreuen; dann wird das deutsche Theater ebensowenig Platz für schlechte Schauspieler, als für schlechte Dichter haben . . .«

Goethe war entzückt über den glänzenden Erfolg seiner Schüler und seiner Schule — draußen in der Welt . . . und der Hofkammerrath Kirms rieb sich vergnügt die Hände über die volle Kasse, welche die Komödianten mit heim brachten. Das schöne Geld der Leipziger konnte er grade gut brauchen, so manches böse Loch, das der Krieg — (die Schlacht bei Jena und die Franzosen in Weimar schmerzten noch nach) — in seine Theaterkasse gewühlt hatte. Und doch sollte dieser lorbergrüne und goldne Leipziger Triumph dem Meister Goethe und seinem getreuen Theater-Faktotum, Hofkammerrath Kirms, nach Jahren noch bittern Kummer und Verdruß bereiten. Denn schon jetzt — nach den berauschenden Erfolgen in dem reichen, glänzenden Leipzig, dem Goethe'schen »Klein-Paris«, das seine Leute bildet — fing das bei all' seinen Vorzügen doch eigentlich recht kleinstädtische Weimar an, unserem Pius Alexander Wolff und seiner Amalia zu enge zu werden. Ihr Genius sehnte sich hinaus in die Weite — nach einem freieren Felde der Thätigkeit. Ueberdies waren sie in Leipzig mit dem reichen Kunstenthusiasten Theodor Küstner befreundet worden

und hatten berathend Theil genommen an seinen großen Plänen: in Leipzig eine Musterbühne für Deutschland zu gründen — mit Wolff als erstem Regisseur und erstem Schauspieler und seiner Gattin als erster Tragödin ... Und frei von Goethe's — doch oft recht willkürlicher Schulmeisterfuchtel! Das mußte für so ehrgeizige Künstlernaturen, wie beide Wolffs waren, viel Verlockendes haben ...

Zunächst nahmen sie einen Gastspielantrag Ifflands, der 1810 in Weimar gastirte, für das nächste Jahr in Berlin mit Freuden an. Anfang Mai 1811 trafen Beide in Berlin ein. Goethe empfahl sie an Freund Zelter mit den Worten: »Sie haben gegenwärtig ein schauspielendes Ehepaar von uns bei sich: Herrn und Mad. Wolff. Sie, lieber Freund, begegnen ihnen gewiß freundlich, auch um meinetwillen. Ich bin sehr neugierig, wie sie auf dem großen Theater reüssiren, da sie die Zierde unseres kleinen sind ...«

Amalia Wolff »reüssirte« glänzend als Jungfrau von Orleans, — Klärchen im »Egmont«, — Iphigenia, — Fürstin-Mutter Isabella in der »Braut von Messina«, — Ariadne auf Naxos, — Gräfin Orsina in »Emilia Galotti«, und als Baronin in Kotzebue's »Beichte«. Weniger gefiel Pius Alexander, da er in seinen Hauptrollen — Hamlet und Tasso — nicht auftreten konnte oder ... durfte. Vielleicht fürchtete Iffland den jüngeren Nebenbuhler grade in diesen Rollen. Wolff spielte den Mortimer, Linden in den »Quälgeistern«, Posa, Baron Ammer in der »Beichte«, ohne von dem großen Publikum, dem Goethe's Schule noch neu war und zu verschieden von Ifflands gewohnter Spielweise erschien, besonders ausgezeichnet zu werden. Um so mehr begeisterte sich die kleine Goethe-Gemeinde für Wolff. So schrieb Rahel über seinen Mortimer: »Er wirkt durch seine Augen, die man im dritten Range sieht, und durch ein adelig Gemüthswesen ... Mlle. Beck*) spielte

*) Die reich begabte Tochter des berühmten Mannheimer Beck, später so traurig — ohne Glück, ohne Stern — verschollen ...

die Elisabeth göttlich. Sie unterschrieb stumm, allein, wie Elisabeth selbst. Die Bethmann (Maria Stuart) hatte schöne Momente, spielte aber zu Anfang heftiger, als sonst . . .«

Ueber der Wolff Jungfrau von Orleans, die Genast noch in Weimar darstellen sah, berichtet er in seinen Erinnerungen, indem er einen Vergleich zwischen Amalia Wolff und Sophie Schröder in dieser Rolle zieht: »Obgleich die Jungfrau weder dem Alter, noch der Gestalt nach für Sophie Schröder paßte, so entzückte sie doch durch ihre Rhetorik, Plastik, Mimik und durch ihr hinreißend schönes sonores Organ . . . In der Auffassung des Charakters waren Beide sehr verschieden. Die Schröder gab ihn begeistert, mit einer ungeheuren Kraft, wobei ihr ein wunderbar schönes Organ zu Statten kam, dessen Stärke sie bei den lyrischen Stellen meisterhaft zu beherrschen wußte. Den Monolog im vierten Akt habe ich nur noch in spätern Jahren von Sophie Müller gleich meisterhaft vortragen hören. Die Wolff gab mehr die träumerische Schwärmerin. Ihr ziemlich klangloses Organ erlaubte ihr nicht die Kraftstellen zur Geltung zu bringen; dagegen entwickelte sie eine größere Nüancirung, da Schiller ihr Studium selbst geleitet und sie mit allen feinen Schattirungen der Rolle vertraut gemacht hatte.«

Und die Jahre kamen und gingen . . . In Berlin starben Iffland und Friederike Bethmann — Wolffs gefährlichste Rivalen auf den Brettern. Niemand war da, die Lücken in der Berliner Theaterwelt würdiger auszufüllen, als Wolffs. Das wußte der neue Berliner Intendant, Graf Brühl, — das wußte — das fürchtete man auch in Weimar. Wolffs weilten im Juli und August 1815 im Bade Pyrmont, da Pius Alexander schon bedenklich kränkelte. Dann bat er Goethe noch um einige Wochen Nachurlaub zur Nachkur in ländlicher Stille — — und inzwischen wurden leise und geheimnißvoll die Fäden des neuen Engagements zwischen dem Grafen Brühl und Wolff gesponnen.

Daß Goethe und sein kluger Hofkammerrath Kirms dennoch etwas von diesen Fäden ahnten, geht aus einem schlau aushorchenden und fein vorbeugenden Briefe des Letzteren an seinen Berliner Kollegen, den Intendantur-Sekretär Esperstädt, hervor. Dies Meisterstück von Theater-Diplomatie ist zu charakteristisch, als daß es hier fehlen dürfte. Kirms schreibt also an den theuren Freund Esperstädt:

»Weimar, den 3. September 1815.

Durch Herrn Dunker erfuhr ich vor Kurzem, daß Sie meiner freundlich gedacht hatten: es war mir sehr erfreulich. Rechnen Sie immer auf mich, ich werde, wo ich kann, Ihnen jederzeit gern etwas Angenehmes erzeigen.

Unserm Freunde Iffland, dem Sie so gern ein Monument setzen wollen, ist Mad. Bethmann bald — plötzlich nachgefolgt. Sie erleiden wieder einen großen Verlust. Es werden sich zu ihrer Stelle Viele melden, allein Sie werden keine Bethmann wieder bekommen, in welcher sich Alles vereinigte.

Vor einigen Tagen war Mad. Renner mit ihrem Freunde Holbein hier, und weil sie von Karlsruhe war, bekam sie die Erlaubniß, hier eine Darstellung zu geben. Sie ist sehr routinirt und auch Herr Holbein kein übler Schauspieler. Ich glaube, sie werden sich beim Grafen Brühl melden.

Herr und Mad. Wolff waren in Pyrmont; beiden, zumal ihm, ist aber das Bad nicht gut bekommen, so daß er, um auf das Land zu Herrn Schröpfer zu gehen, noch um fünf Wochen Urlaub gebeten hat.

Sollten diese Leute sich bei dem Herrn Grafen Brühl nicht gemeldet haben, da jetzt zu Michaelis ihre Kontrakts-Verlängerung wieder eintritt?

Es kann hier Niemand gehalten werden, wenn der Kontrakt zu Ende ist, wir schicken aber auch nicht leicht Jemand weg, der, zumal wie Wolffs, hier herangezogen worden und so lange hier engagirt war.

Sie können überzeugt sein, daß sie das hiesige Theater bei seiner Schwäche und Kränklichkeit mit einem größeren im Ernste nicht vertauschen mögen, sondern nur die Absicht haben, mit dergleichen Anträgen groß zu thun und ihre Bedingungen hinauf zu treiben.

Wenn man den Vortheil der Theaterkasse berücksichtigen wollte, so würde es wohlgethan sein, wenn man sie gehen ließe, da der Mann vielleicht bald gar nicht, die Frau aber als Liebhaberin nicht lange mehr zu brauchen sein wird. Der Hof siehet Beide aber gern und daher muß man bei dergleichen Angelegenheiten immer Rücksicht nehmen.

Ihnen kann es an guten Schauspielern nicht fehlen, uns aber, die wir die Leute nicht kennen, weil gewöhnlich keine Gastrollen gestattet werden, fällt es immer schwerer. Auf alle Fälle liegt mir sehr daran, zu erfahren — Sie können, wenn Sie es für nöthig finden, es dem Herrn Grafen Brühl nebst meiner Empfehlung allenfalls eröffnen — ob Wolffs sich gemeldet und ob sie Hoffnungen und Anerbietungen zu einem Engagement in Berlin erhalten haben oder erhalten werden, weil man sich doch nicht gern prellen läßt.

Ich werde Sie nicht kompromittiren und stehe zu allen Gefälligkeiten bereit . . . Kirms.«

Leider fehlt uns die Antwort des nicht weniger schlauen Esperstädt auf dies Aktenstück vergangener Theater-Diplomatie. Aber es wird womöglich noch diplomatischer gewesen sein, denn Goethe und Kirms wurden am 28. September 1815 durch einen gemeinsamen Kündigungsbrief beider Wolffs gradezu überrascht.

Der für Künstler und Meister gleich rühmliche Schluß lautet:

»Möchten wir die Ueberzeugung mit uns nehmen dürfen, daß wir nicht als Undankbare angesehen werden! Mit dem tiefsten Dankgefühl erkennen wir die Nachsicht und den unschätzbaren Beifall der höchsten Herrschaften, die Gewährung mancher

Gunst von Ew. Excellenz Hoch- und Wohlgeboren; und mit gerechtem Stolz empfinden wir das Glück, daß unsere Anlagen sich dazu eigneten, daß unser großer und ewig verehrter Meister und Lehrer seine höheren Ansichten und Erfahrungen über unsere Kunst vorzugsweise in uns niederzulegen sich veranlaßt fühlte und uns einer höheren, näheren und liebevollen Ausbildung würdigte.

Wir bewahren diesen aufmerksam gesammelten Schatz als ein heiliges Eigenthum; möge sein gefeiertes Genie darin einige Freude finden, daß Deutschland, soweit wir ihm bekannt sind, uns stets mit würdiger Anerkennung als seine Schüler auszeichnete; möge unsere Dankbarkeit sich darin aussprechen, daß wir nach jeder gelungenen Leistung die Blüten des Beifalls an seinem Altare niederlegen; möge selbst die Empfindlichkeit, mit der wir jede Geringschätzung in den hiesigen Verhältnissen unerträglich fanden, als ein Beweis gelten, wie sehr wir ihn hochschätzten.

Trauernd scheiden wir von der Weimarschen Bühne, der Wiege, der Schule, dem Ehrenfelde unseres Strebens, ihr Andenken wird uns ewig theuer, jede Rückerinnerung heilig sein. Gönnen Ew. Excellenz Hoch- und Wohlgeboren uns noch während unseres Hierseins gnädigen Schutz und genehmigen Hochdieselben die Versicherung, daß wir Zeitlebens mit tiefer Hochachtung verharren werden . . . Wolff.

Amalia Wolff.«

Dennoch hatten Wolffs sicher Unrecht gethan, daß sie nicht — als die Berliner Lockungen zuerst an sie herantraten — vertrauensvoll und offen mit ihrem Lehrer und väterlichen Berather Goethe über diese Angelegenheit gesprochen hatten. Darum lehnte der tiefgekränkte Goethe auch die Zumuthungen des Hofes, mit Wolffs zu unterhandeln, unter welchen Bedingungen sie bleiben würden, entschieden ab: »es hieße ja, im Falle eines Gelingens, seine den beiden Künstlern zugewendete persönliche Gunst und Freundschaft unter ein paar Thaler

wöchentliche Zulage stellen.« — Auch die vom Hofe jetzt selber in die Hand genommenen Unterhandlungen blieben resultatlos, da Wolffs den Berliner Kontrakt schon unterschrieben hatten. So empfingen sie denn am 27. Oktober Goethe's geschäftsmäßige Antwort:

»Als die hiesigen Hofschauspieler Herr und Mad. Wolff unterm 28. September den bisher bestandenen Kontrakt aufkündigten, war die erste Pflicht der Commission hiervon Serenissimo unterthänigsten Vortrag zu thun. Da auch derselben nicht unbekannt geblieben, daß höhern Orts gewisse Einleitungen getroffen worden, deren Resultate abzuwarten Schuldigkeit war, so hat sie einen Erlaß auf jene Eingabe bisher verzögert. Da ihr nun aber bekannt geworden, daß es bei jener eingereichten Aufkündigung sein Bewenden habe, so säumt dieselbe nicht, Herrn und Mad. Wolff auch ihrerseits zu erklären, daß sie deren Abgange zu Ostern nicht hinderlich sein könne, mit dem Wunsche, daß ihre schönen Talente, welche so lange die Zierde der Weimarer Bühne gewesen, auch auswärts gebührend anerkannt und belohnt werden mögen.

Commissio

Goethe. F. Kirms.«

Leider fügte Kirms noch privatim als Rechner und Rächer eine Nachschrift hinzu, in der er Wolffs — und wohl nicht in der zartesten Weise — daran erinnerte: nicht zu vergessen, vor ihrer Abreise die erhaltenen Geldvorschüsse und Garderobestücke der Bühne zurückzuerstatten.

Darüber schreibt Wolff, Kirms ganz ignorirend, den 18. Januar 1816 an Goethe:

»Ew. Excellenz Hoch- und Wohlgeboren!

Vergangene Woche haben wir die dem Großherzoglichen Hoftheater gehörigen Garderobestücke an die dazu Beorderten abgeliefert; es fehlt nur Weniges, welches wir leicht ersetzen können, besonders wenn Ew. Excellenz Hoch- und Wohlgeboren

geneigt wären, einige Kostüme, die uns gehören, dagegen anzunehmen. Nicht gerechnet den bedeutenden Sticker- und Macherlohn, welchen meine Frau in der langen Reihe von Jahren selbst berichtigt hat.

Von dem Herrn Hoftheater-Kassier ist mir angezeigt worden, daß ich weiter in keinem Rückstande bin, außer 20 Thalern Vorschuß, datirt vom 21. August 1813 Halle, laut Quittung. Diese kleine Summe wurde uns damals mit den Worten erlassen: Da wir bestens dazu beigetragen, daß das Theater mit den wenigen Mitgliedern eine ansehnliche Folge von Darstellungen geben konnte (es war nämlich in diesem Jahre nur das Schauspiel in Halle), so sollte dieses Vorschusses nicht weiter gedacht werden, daher kommt es auch, daß er mir in den vergangenen drei Jahren nicht abgezogen wurde. Indessen einsehend, daß wir bei unserem Abgange weiter keinen Anspruch auf irgend eine Vergünstigung zu machen berechtigt sind, thue ich hiermit den Vorschlag, wenn Ew. Excellenz Hoch- und Wohlgeboren auf der Rückzahlung bestehen, einige Arbeiten, zu denen ich beauftragt war, als: die Bearbeitung des »Hamlet«; die Einrichtung des »Standhaften Prinzen« ꝛc. ꝛc., auch mehrere Bücher, z. B. die Partitur des »Pygmalion«, wofür ich in Berlin 3 Dukaten gezahlt habe, das »Kamäleon« ꝛc. ꝛc. dagegen anzunehmen.

Wir würden es dankbar anerkennen, wenn Ew. Excellenz Hoch- und Wohlgeboren uns die Gnade erzeigten, über obige beide Angelegenheiten bald eine gnädige Resolution zu ertheilen, da es unsere Absicht ist, Alles ehestens zu beseitigen, woraus uns noch eine Unannehmlichkeit entspringen könnte, um mit freundlichen Eindrücken von der hiesigen theuren Bühne zu scheiden.

Von unserm kontraktlichen Urlaub haben wir Anno 1814 zwei Wochen in Leipzig zugebracht, es bleiben uns also noch vier Wochen, wenn Ew. Excellenz Hoch- und Wohlgeboren nicht die Woche rechnen, welche wir vergangenes Jahr in Gotha

Vorstellungen gaben, und wir fragen hiermit an, ob es uns demnach den 17. oder 24. März erlaubt ist, von hier abzureisen . . .«

Goethe wollte mit dieser kleinlichen und unerquicklichen Angelegenheit nichts mehr zu thun haben und überließ es seinem Mitdirektor Kirms, sie mit Wolffs zu ordnen. Kirms blieb aber hartnäckig bei der Forderung gewisser Garderobestücke.

Wolff antwortet ihm im höchsten Zorn:

»Ew. Wohlgeboren werden die Güte haben, mir bestimmt sagen zu lassen, was für Kleider meine Frau noch abzuliefern hat; von dem Theater hat sie keines mehr in Händen, verlangen Sie aber die Geschenke Ihrer Kaiserlichen Hoheit an meine Frau, so zeigen Sie mir an, mit welchem Recht Sie solche fordern können. Sie beleidigen uns aufs Gröblichste, indem Sie durch Ihr Verlangen uns den Schein geben, als behielten wir Sachen in Händen, die uns nicht gehören. Ich fordere von Ihnen eine bestimmte Ehrenerklärung, oder ich gehe zu Seiner Königlichen Hoheit dem Großherzog und werde mir Recht zu verschaffen wissen. Sie haben es mit einem Manne von Ehre zu thun, bedenken Sie, daß Sie uns nichts weniger als des Diebstahls beschuldigen. Bringen Sie mich nicht aufs Aeußerste! Ich verlange heute noch Antwort, oder werde sie durch die Regierung verlangen.

Wolff.«

Nein, damit ist die häßliche Kleidergeschichte noch lange nicht zu Ende. Auch der Oberhofmarschall Graf Edling, die Oberhofmeisterin Gräfin Henkel, die Erbgroßherzogin, der Großherzog Karl August, Goethe und sein Sohn werden wegen einiger abgelegter Hofkleider wiederholt in Bewegung gesetzt.

Die Gräfin Henkel erklärt zunächst: Nur jene Kleider, die ich an Kirms selbst eingehändigt habe, gehören dem Theater. Alle übrigen waren als Geschenk für Mad. Wolff bestimmt!

Darauf diktirt Excellenz Goethe eigenmündig folgendes Reskript an Wolff:

»Von Kleidern, welche Mad. Wolff unmittelbar von Ihrer Kaiserlichen Hoheit erhalten, ist nicht die Rede, sondern von zwei reichen Kleidern, welche J. K. H. an Großherzogliche Theater-Kommission gegeben und welche Mad. Wolff, Eines vor ihrer Reise nach Leipzig und Berlin (1811), das andere zur »Zenobia« auf dem Hofamte aus den Händen des Herrn Geheimen Hofrath Kirms selbst erhalten hat.« Ohne Unterschrift.

Wolff ruft jetzt seines »theuersten Freundes«, des Kammerraths August von Goethe, Vermittelung an: das »Mißverständniß« zu lösen. Das Kleid vor der Abreise nach Leipzig und Berlin habe seine Frau mit Erlaubniß von Kirms zur »Zenobia« als Mantel eingerichtet und diesen Mantel jetzt auch richtig abgeliefert, ein zweites Kleid aber nicht erhalten.

Die Vermittelung von Goethe's Sohn bleibt fruchtlos. Auch das persönliche Eintreten des Großherzogs in diese Abgelegte-Kleider-Affaire. Karl August fordert nämlich von Goethe Aufklärung über die ganze fatale Angelegenheit. Goethe schreibt hierauf am 13. Februar 1816 an Kirms:

»Man fordert von Wolffs zwei Kleider, man gibt die Umstände an, unter welchen Mad. Wolff solche erhalten habe. Wolff behauptet: daß sie von dem Theater keines mehr in Händen habe. Diesen entschiedenen Widerspruch aufzuklären, thue folgende Fragen:

1. Hat Mad. Wolff bezeichnete Kleider aus den Händen Großherzoglicher Theater-Kommission erhalten?

2. Wenn sie dies leugnet, wie kann man ihr dies beweisen?

3. Hat man es ihr ohne Quittung abgegeben, so sieht es gar wie ein Geschenk aus.

4. Hat sie aber solche von der Großfürstin unmittelbar erhalten, so haben wir gar keine Ansprüche darauf.«

Kirms setzt seine Antworten darunter:

»ad 1. Ja! Mit Ew. Excellenz Vorwissen aus meinen Händen.

ad 2. Sie kann es nicht leugnen.

ad 3. Was sie von der Hoheit erhielt, das wurde ihr ins Haus geschickt.

ad 4. Beiliegendes Billet (vom Grafen Edling mit der Antwort der Oberhofmeisterin Gräfin Henkel) zeugt wider sie!«

Dies Aktenstück sendet Goethe an den Großherzog Karl August mit den Worten: »Aus Inneliegendem ist zu ersehen, wie ich versucht, die bewußte unangenehme Sache aufzuklären. Möge sie dadurch ihrer Erledigung näher kommen!«

Aber die bewußte unangenehme Sache kommt weder dadurch, noch sonst ihrer Erledigung auch nur einen Schritt näher. Jeder behauptet hartnäckig sein Recht. Dafür spricht Wolffs letzter Brief an Goethe, vom 29. Februar 1816:

»Ew. Excellenz Hoch- und Wohlgeboren!

Unsere Bitte um Abschluß der Garderobe-Kleider und des Vorschusses und um Bestimmung unserer Abreise, welche ich seit vier Monaten zum fünften Mal wiederhole, könnte leicht ungestüm erscheinen, wenn mich nicht die Absendung meiner Habe, welche künftige Woche Statt findet, entschuldigte, so daß wir nachher außer Stande sind, eine Forderung zu befriedigen.

Was die Großfürstlichen Kleider betrifft, wenn noch ein Zweifel deshalb sein sollte, so ist meine Frau bereit, auf der hiesigen Regierung einen Schwur abzulegen: daß sie keines besitze, worauf die Großherzogliche Kommission Ansprüche hat...«

Bis zur Haussuchung und Beschlaglegung von Wolffs Garderobe scheint Kirms die garstige Kleider-Geschichte doch nicht getrieben zu haben. Um die ganze Lappalie heute über-

haupt noch zu verstehen, — um zu begreifen, daß ein Goethe, ein Karl August und eine Großfürstin Maria Paulowna, ein Oberhofmeister und eine Oberhofmeisterin und Ströme von Tinte und Menschengalle um zwei abgelegte Prinzessinnen-Kleider, die schon fünf Jahre auf der Bühne getragen waren, in fieberhafte Bewegung gesetzt werden konnten — —: muß man überhaupt einen Einblick in jene Aermlichkeit der Weimarschen Hofbühne und Knickerigkeit des Hofkammerraths Kirms haben.

Welche Kämpfe kostete es dem ersten Heldenspieler Graff, bis er an Stelle seines bis aufs Aeußerste abgetragenen und von seiner guten armen Frau so oft geflickten und zuletzt für unflickbar erklärten Wallenstein-Wamses endlich — endlich von Kirms ein neues erhielt!

Mad. Vohs war trotz aller Bitten nicht so glücklich, als Königin Elisabeth in »Essex« ein neues Kleid zu erhalten! Die Königin von England wurde auf das weißatlassene Gewand vertröstet, von welchem die um einen guten Kopf kleinere Dlle. Jagemann als Maria Stuart den Rock angehabt! Höchstens durfte die Bittstellerin auf einen neuen Königin-Mantel (natürlich aus einem abgelegten Hofkleide) rechnen: »wenn unter den vorräthigen keiner brauchbar sein sollte, was jedoch sehr zu wünschen wäre!« — Ob Königin Elisabeth den Mantel aber erhalten hat: — darüber schweigt die Geschichte.

Blieb nicht Schillers »Jungfrau von Orleans« Monate lang liegen, weil es an einem — Krönungsmantel für König Karl fehlte und Kirms keinen neuen anschaffen wollte? Die alte verblichene blauseidene — Fenstergardine, aus dem großherzoglichen Schlosse ausrangirt und von Kirms im Triumph als königlich französischer Krönungsmantel herbeigebracht, wurde vom Theaterdirektor Goethe und vom Dichter Schiller nach gründlicher Okular-Inspektion mit Entrüstung zurückgewiesen. Endlich mußte Kirms sich doch entschließen, einen neuen rothen sammtmanchesternen Krönungsmantel anzuschaffen.

Daß dies Prachtstück mit einem ganz unbrauchbar gewordenen weißseidenen Kleide gefüttert wurde, ist selbstverständlich. Und wie waren die guten, durchaus nicht verwöhnten Weimaraner über die Pracht dieses Krönungsmantels und des ganzen Krönungszuges mit den gold- und silberpapiernen Helmen und Harnischen entzückt!

Zu den Requisiten steuerten die großherzoglichen Schlösser, besonders das dem Theater gegenüber gelegene Palais der Herzogin-Witwe Anna Amalia, freundlich an Möbeln, Waffen, Silber, Teppichen u. s. w. bei — in früherer Zeit sogar Speis' und Trank aus großherzoglicher Küche, wenn der Dichter auf der Bühne einen Schmaus oder Trunk vorzuschreiben die Güte gehabt hatte!

An Garderobegeld für moderne Kleider erhielten die hervorragenden Schauspieler jährlich rund — 50 Thaler. Sie müssen hiermit Wunderdinge geleistet haben, denn Goethe rühmt nicht ohne Stolz von seiner Bühne: »Auch das Aeußere mußte sich nach und nach steigern; so die Garderobe durch Nacheiferung, zuerst der Frauenzimmer, hierauf der Männer ...« Oder dachte der wenig verwöhnte Goethe über Theater-Pracht eben so bescheiden, wie seine Weimaraner?

Aber traurig bleibt es doch, daß das vieljährige schöne und innige Verhältniß zwischen Meister Goethe und seinen geliebten und würdigen Schülern, Pius Alexander und Amalia Wolff, mit diesem jämmerlichen und zuletzt auf beiden Seiten so bitteren Brief-Streit um zwei abgelegte Hofkleider abschließen mußte!

Am 23. März 1816 nahmen Wolffs als Romeo und Julie von der Weimarschen Bühne Abschied — ziemlich sang- und klanglos und für immer. Ob sie Goethe noch persönlich Lebewohl sagen durften, weiß ich nicht. Es ist aber wohl kaum anzunehmen. Dann zogen sie nach Berlin ins neue glänzende Engagement. Pius Alexander war mit jährlich 1160 Thalern engagirt, Amalia mit 1600 Thalern. Seine Gage stieg auf

1850 — die ihre auf 1750 Thaler. In Weimar hatten sie nicht die Hälfte gehabt.

Auch Graf Brühl hatte wegen des Engagements von Wolffs seines alten Meisters Goethe Groll zu empfinden. An einer früheren Stelle haben wir schon gesehen, daß Goethe am 29. Oktober 1815 an Zelter schrieb:

»Brühl hat uns Wolffs weggenommen, welches kein gutes Vorurtheil für seine Direktion erregt. Es ist zwar nichts dagegen zu sagen, wenn man gebildete Künstler sich zuzueignen sucht, aber besser und vortheilhafter ist es, sie selbst bilden. Wär' ich so jung, wie Brühl, so sollte mir kein Huhn aufs Theater, das ich nicht selbst ausgebrütet hätte . . .«

Daß dieser Groll an seine richtige Adresse gelangte, ersehen wir aus einem Schreiben Brühls an Goethe vom 3. Januar 1816:

»Daß ich Ihnen die beiden würdigen Priester Melpomene's, Wolff genannt, aus Weimars Musentempel entführe, daß ich Ihnen auch meine jugendliche Priesterin Düring nicht zukommen lasse, ist wohl bös von mir, aber indem ich mich so an Ihnen versündige, befolge ich treulich die Lehre meines hochverehrten Meisters, denn ich suche das Gute und Beste im Osten und Westen und versammle es um mich. Thue ich da nicht wohl daran? Auch ist es ja wohl gebräuchlich, wenn Studenten eine Zeit lang auf der hohen Schule gewesen, sie von da weg zu nehmen und ihnen wichtige Stellen im Staate anzuvertrauen. Weimar ist nun einmal unsere hohe dramatische deklamatorische Schule, so lange Ihr Geist dort waltet, und so können Sie uns auch nicht zürnen, wenn wir einige Funken dieses Geistes an uns zu ziehen wünschen. Prosaisch gesprochen, würde ich aber dennoch nicht darnach getrachtet haben, Ihnen die Wolffschen Eheleute zu entführen, wenn ich nicht gewußt, daß sie in mehrerer Hinsicht mit ihrem Aufenthalte unzufrieden seien . . .«

Ja, hätten Wolffs nicht in Berlin Engagement gefunden, so wären sie sicher einem Rufe Theodor Küstners an dessen neues Leipziger Stadttheater gefolgt. Der Kontrakt war schon wiederholt verabredet.

Goethe vergaß auch mit den Jahren seinen Groll. Als im Frühjahr 1819 im Palais Radziwill mit des Fürsten Musik zum ersten Mal Scenen aus dem Faust aufgeführt wurden: Faust — Wolff; Mephistopheles — Herzog Karl von Mecklenburg; Gretchen — Mad. Stich! — erinnert Goethe sich in einem Briefe an Brühl gern der Stunden, in denen er mit Wolff das Stück auch für die Weimarsche Bühne »anzugreifen und vorzubereiten« unternahm. »Wolff wird erzählen können, wie und wo wir stecken geblieben. Und doch, wenn das Ganze einmal durchgearbeitet ist, bringen Sie es wohl durch Ihre unternehmende Sorgfalt zur öffentlichen Erscheinung. Auch wird Ihr hergestelltes Theater gewiß eine neue Epoche der deutschen Bühne eröffnen und zu manchem Guten Gelegenheit geben und nöthigen!«

Als das aus der Asche neu erstandene Schauspielhaus am 26. Mai 1821 mit einem Prologe Goethe's und seiner »Iphigenia« eröffnet werden sollte, läßt Goethe die Stich als Sprecherin des Prologs und Iphigenia grüßen. »Auch Wolffs geben Sie ein gutes Wort, denn diese sind's doch eigentlich, welche mich zur Ausführung dieses Stücks, dem Sie jetzt so große Ehre gönnen, getrieben und genöthigt haben!« — —

Ueber Wolffs erstes, so glänzend aufgenommenes Debüt im neuen Engagement, am 23. April 1816 als Hamlet, ist schon berichtet. Ich möchte nur ein Urtheil Genasts über diese Rolle unseres Künstlers nachtragen. In der Scene, wo nach dem Schauspiel der König plötzlich den Saal verläßt und Hamlet darin einen deutlichen Beweis seines Schuldbewußtseins erblickt, schaute Wolff-Hamlet mit vorgebeugtem Körper — dem König nach, bis dieser und sein Gefolge den Saal

verlassen, als könne er es nicht erwarten, seinem Jubel freien Lauf zu lassen, und unter Singen, Lachen und Tanzen recitirte er:

»Ei, der Gesunde hüpft und lacht,
Dem Wunden ist's vergällt;
Der Eine schläft, der Andre wacht —
Das ist der Lauf der Welt.«

Amalia Wolffs erstes Auftreten als Phädra — eine Rolle, die Schiller für sie geschrieben, wie es in einem Briefe des Dichters kurz vor seinem Tode an Goethe heißt: »Da Sie selbst wissen, wie ich beim ersten Gedanken an diese Uebersetzung auf die Becker (»Malcolmi) gerechnet, so daß ich wirklich vorzugsweise um ihretwillen die »Phädra« und nicht den »Britannicus« gewählt, so . . .« — diese von dem Dichter selbst einstudirte Phädra fand in Berlin im Großen und Ganzen nur eine sehr kühle Aufnahme. Auch die Berliner mußten sich erst an Goethe's und Schillers Schule, besonders an ihre Rhetorik gewöhnen. Ueberdies war die Phädra eine Glanzrolle von Friederike Bethmann, dem unvergeßlichen Lieblinge Berlins, gewesen. Amalia Wolff war so gekränkt über diesen Mißerfolg, daß sie Berlin sogleich verlassen und zu Küstner nach Leipzig gehen wollte. Und sie hatte heißes ehrgeiziges Künstlerblut in den Adern, das sich nicht umsonst beleidigen ließ. Das hatte die Künstlerin schon bei einem Gastspiel der Weimaraner in Halle gezeigt, als das launenhafte Publikum ihre unübertreffliche Iphigenie und den edlen Pylades ihres Gatten ruhmlos vorübergehen ließ, während es den Orest von Oels mit Beifall überschüttete. Und wie rächte sich Amalia Wolff? Sie trat wenige Abende später als Amalia in den »Räubern« mit absichtlicher Nachlässigkeit auf und leierte — stets mit gekreuzten Armen und einem gelangweilten Gesichtsausdruck — Schillers Worte ab, als ob sie beim Strümpfestricken ihre Rolle memorire. Erst als sie den anfangs verdutzten — dann murrenden, fußscharrenden Hallensern gezeigt

hatte: Ihr verdient es nicht, daß ich meine Perlen vor die Säue werfe! — schlug sie plötzlich um und spielte die Amalia mit einem Feuer und einer Leidenschaft, wie sie auf der Halleschen Bühne noch nicht gesehen war.

Auch Zelters Urtheil über eine der nächsten Berliner Rollen der Wolff in Kotzebue's »Verbannten Amor« klingt ziemlich kühl lobend:

»Wolff und seine Frau belebten das Stück auf die angenehmste Art und fanden großen allgemeinen Beifall ... Die Wolff war höchst appetitlich angezogen, was wir seit dem Tode der Mad. Bethmann fast gänzlich entbehren. Ihre Stimme hat Klang, so wie die seinige, bis auf einen gewissen Grad der Stärke, den sie niemals überschreiten muß. Ueberschreitet sie den, so wird sie heiser und Mund und Stirne leiden an der Gestalt. Im letzten Akte erschien sie ohne Aufsatz. Vielleicht dürfte sie nie erscheinen, ohne etwas auf dem Kopfe zu haben, das ihrer Stirn hilft ...«.

Aber bald — als Iphigenie, als Isabella in der »Braut von Messina«, als Königin Elisabeth und in anderen Meisterleistungen wuchs Amalia Wolff durch ihren eindringenden Verstand, sichern Ueberblick der Rolle, durch weise Selbstbeherrschung, edles Maß, tiefes Gefühl, lebhafte Phantasie, sinnenden Ernst, feinen Sinn für poetische Schönheiten, sinnige Nüancirung der Seelenmalerei, scharfe Beobachtungsgabe, ideale Auffassung — von Rolle zu Rolle in der Gunst des Publikums, so daß zu meiner Zeit das Wolffsche Ehepaar im höchsten Ansehen bei den Berlinern stand. — Wie hoch und werth Graf Brühl diese Künstler hielt, beweis't sein Brief über die erste Aufführung von Houwalds, des letzten Schicksalstragöden, kleines Schauspiel: »Fluch und Segen« Ende 1820 an Hofrath Böttiger:

»Ein solcher Antheil, wie diesem Drama wurde, von der kleinen, aber höchst sinnigen Versammlung — denn in der

Weihnachtszeit ist unser Theater gewöhnlich leer — ist seit meiner Führung keinem neuen Erzeugnisse geschenkt, die Handlung schreitet rasch vorwärts und ich erkenne, was den dramatischen Gang betrifft, demselben unbedingt den Preis vor allen übrigen Houwaldschen Arbeiten zu. Der Zettel sagt Ihnen, was wir hier aber auch angewandt haben, um es in höchst möglicher Vollkommenheit zu geben. Wolff war in der Rolle des Pächters ausgezeichnet, ja, was viel sagen will: so aus einem Gusse gleichsam habe ich für meinen Theil nichts von ihm gesehen, was ihm um so mehr Ehre bringt, da das bürgerliche Drama doch nicht seine Sphäre ist und er an Calderonsche, Shakespeare'sche, Goethe'sche Gebilde — ich möchte sagen — verwöhnt ist. Aber wie wahr, einfach und herrlich war sein Spiel an diesem Abend; man war in der Pächterstube. Die Wolff gab ganz die herrliche, fromme, ergebene Frau; von ihr mußte Segen auf Mann und Kind ausgehen. Marianne Wolff gab den Moritz überaus kindlich und Dlle. Reinwald die liebe Schwester mit der ihr für diese Rolle sehr zusagenden Zartheit. Rebenstein war der Seiltänzer. Den Amtmann gab Herr Gern, ernst und würdig, und so konnte bei diesem Vereine künstlerischer Kräfte es nicht ausbleiben, daß das Stück zu einem der anziehendsten werden mußte. Unser König war davon so ergriffen, daß er mich versicherte, in langer langer Zeit keinen solchen schönen Genuß im Drama gehabt zu haben . . .« Und Friedrich Wilhelm III. liebte überhaupt das Drama nicht. Er suchte im Theater nur: Ausruhen! — Erleichterung!

Marianne Wolff wurde gleich nach »Fluch und Segen« mit jährlich 200 Thaler Gage angestellt. Sie war eine zierliche knabenhafte Erscheinung und spielte auch hauptsächlich Knabenrollen, so außer diesem Moritz den Arthur in »König Johann« — einst eine der rührendsten Rollen von Goethe's Euphrosyne. Marianne Wolff hatte von den Eltern nur ein sehr bescheidenes Talent für die Bühne geerbt, so daß sie — trotz sorgfältigster Ausbildung von Vater und Mutter — auf

derselben nie fest Wurzel fassen und gedeihlich wachsen konnte. Ihre Spur ist mir später auch ganz verloren gegangen.

Ein großer Triumph für P. A. Wolff war die erste Aufführung seiner »Preziosa« am 14. März 1821. Dazu kamen die ihrer Zeit gern gesehenen Lustspiele: »Cesario« — »Die drei Gefangenen« — »Pflicht um Pflicht« — »Treue siegt in Liebesnetzen« — »Der Hund des Aubry« (die burleske Satire auf den echten lebendigen Hund des Aubry, der für Goethe und die Weimarsche Bühne so verhängnißvoll geworden war) — »Schwere Wahl« — »Steckenpferde« — »Der Kammerdiener« und »Der Mann von fünfzig Jahren«. —

* * *

Als ich Pius Alexander Wolff kennen, bewundern und lieben lernte, senkten sich schon oft recht trübe Wolken auf sein Leben und seine Kunst nieder. Ein unheilvolles Brust- und Halsleiden trat immer gefahrdrohender hervor und raubte ihm Kraft und Freudigkeit zum Leben und zum Spielen. Mehrere Badereisen, zu denen König Friedrich Wilhelm III. großmüthig aus seiner Privatschatulle die Mittel gab, brachten nur vorübergehend Linderung. Aber mit welchem Entzücken wußte Wolff noch lange von seiner Erholungsreise im Spätherbst und Winter 1825 nach Italien und Frankreich zu erzählen, von seinem längeren Badeaufenthalte in der milden Seeluft Nizza's und von seinen Kunstgenüssen zu Paris im innigen Freundesverkehr mit Talma . . . bis die Körper-Schmerzen und die Seelen-Schatten wieder-kamen.

Eine solche trübe Stunde sollte ich in Charlottenburg erleben, wo Wolffs 1825 sommerten und er mit unserer guten alten lebensfrischen und fröhlichen Kollegin Mutter Krickeberg soeben vom Spazierengehen und Blumenpflücken zurückgekommen war. Das mußte ihn angegriffen haben. Wehmüthig schaute er der wie ein Vogel munter davon flatternden alten

Krickeberg nach ... und stellte traurige Vergleiche an zwischen seiner kranken gebrochenen Jugend und ihrem urkräftigen, frohmüthigen Alter ... wie ich in einem früheren Kapitel bei der Schilderung meiner lieben alten Kollegin »Mutter Krickeberg« ausführlicher erzählt habe. »Wäre ich gesund! Wie wollte ich spielen — das Höchste erringen! Aber — so ...« In trübem Sinnen nahm er den soeben heimgebrachten Feldblumenstrauß vom Tische und zerpflückte und entblätterte Blume auf Blume...

»Aber, lieber Mann,« sagte Frau Wolff, »quäle Dich doch nicht mit solchen Gedanken!«

Wolff hörte nicht darauf und fuhr fort die Blumen zu zerpflücken.

»Es kommt mir so vor,« sagte ich möglichst heiter, »als ob wir hier den letzten Akt der »Hagestolzen« von Iffland spielten. Sie entblättern die Blumen wie Hofrath Reinhold und es fehlt nur noch das Lied Margarethens, um die Scene vollständig zu machen.«

»Ach, singen Sie mir das Lied,« bat Wolff, wie erwachend aus einem schweren Traume.

Ich ließ mich nicht lange nöthigen, und begann, wie dies im Stück auch vorgeschrieben ist, erst leise zögernd, dann immer voller das Lied vorzutragen, so daß zuletzt der Schlußvers frisch und fröhlich erklang:

»Drum bin ich froh und lobe Gott
Und schweb' in hohem Muth,
Ich denk', es ist ein lieber Gott,
Der meint's mit Menschen gut;
Drum will ich auch recht dankbar sein
Und mich des Erdenlebens freun.«

Wolff drückte mir bewegt die Hand und dankte mir herzlich — für diesen Trost — diese Mahnung.

Nach jenem Aufenthalt in Nizza und Paris kehrte Wolff im Frühling 1826 anscheinend recht erholt zurück und trat

am 26. Juni in einer seiner unübertrefflich liebenswürdigsten Leistungen in Töpfers »Hermann und Dorothea« — »der unleserlichen Abschrift des Goethe'schen Gedichtes«, wie Tieck gern spöttelte — zugleich mit seiner Gattin als Vater und Mutter Feldern wieder auf, vom Publikum mit stürmischem Jubel und rührender Liebe begrüßt. Das Opernhaus faßte die Herbeiströmenden nicht, und der Beifall, die Begeisterung war so groß — die Freude, das Künstlerpaar wieder bewundern zu können, so sichtbar, daß man einem Familienfeste beizuwohnen wähnte. Ich war beglückt, an diesem Abende die Dorothea spielen zu dürfen. Und wir hofften auf völlige Genesung ... Umsonst! Bei seiner aufreibenden Bühnenthätigkeit trat das alte Uebel bald wieder und um so gefährlicher auf. Die Stimme versagte immer mehr. Der Künstler wirkte nur noch durch die wunderbare Glut seiner herrlichen Augen, sein seelenvolles Mienenspiel und den beredten Ausdruck seiner Geberde.

Wolffs letzte Rolle war die des »Lumpensammlers von Paris«. Er selbst hatte das Stück aus dem Französischen übersetzt und für die Berliner Bühne eingerichtet. Ich spielte die Rolle seiner Pflegetochter. Wir gaben das Stück zweimal vor ausverkauftem Hause, und Wolff wurde mit Beifallsbezeugungen überschüttet. Nach langer Pause trat er noch einmal darin auf und dann nie wieder. Der Künstler war für immer verstummt und seinem Wirkungskreise entrissen.

Um dem stimmelosen Künstler wenigstens das Erscheinen auf der Bühne zu ermöglichen, nach dem Wolff sich so sehr sehnte, schrieb Raupach sein »Ritterwort«, mit der ergreifenden Rolle des stummen Ritters für unsern Kranken. Ich sollte als Liebhaberin darin mitwirken. Im Frühjahr 1828 hatten wir die erste Leseprobe — ohne Wolff. Mit glühenden Wangen eilte ich sogleich zu Wolffs, um zu sagen, wie sehr uns Allen das Stück gefallen und wie sehr wir uns freuten, den lieben Kollegen nun bald wieder in unserer Mitte zu sehen ...

Wolff lag mit geschlossenen Augen, wie schlummernd, auf dem Sopha, blaß und abgezehrt.

Ich sprach flüsternd mit Amalia Wolff von der interessanten Rolle ihres Gatten und seinem baldigen Auftreten ...

Da schlug Wolff die Augen auf und sah uns unbeschreiblich liebevoll — wehmüthig an. Ihm war schon seit längerer Zeit das Sprechen ganz verboten; er nahm Papier und Bleistift, schrieb und reichte mir das Blatt. Ich las mit bebender Stimme: »Im »Ritterwort« werde ich nicht mitwirken. Ich werde überhaupt nie wieder auftreten.« — Frau Wolff trocknete sich die Thränen und brachte keine Silbe hervor.

Ich aber rief im Uebermaß der Theilnahme: »Doch, doch, Sie müssen der Kunst, den Ihrigen, den Freunden und Verehrern erhalten bleiben! Pius Alexander Wolff nie mehr spielen? — das wäre ein zu schmerzlicher Gedanke!«

Der Kranke reichte mir die Hand. Sie war durchsichtig und fieberheiß. Ich ergriff und küßte sie inbrünstig und weinte laut.

Amalia Wolff zog mich leise fort. Im Vorzimmer stammelte ich »Lebewohl!«

Noch einmal sah ich den theuren Kollegen, wenige Wochen später, als er schon im Reisewagen nach Ems saß. Ich rief ihm zu: »Auf frohes Wiedersehen!« Er winkte freundlich ein Lebewohl. — Als ich seine lieben Züge später wiedersah, waren es die — einer Todtenmaske, welche mir die trostlose Witwe zeigte. Er mußte sanft entschlummert sein; das leblose edle Antlitz drückte Frieden aus, den lieblich heitern Frieden eines reinen Herzens und einer gottergebenen Seele. Gewiß, der Verblichene hatte sein hartes Geschick bis zum letzten Hauche mit der Heldenkraft einer wahrhaft großen Seele getragen!

Anfangs hatte Amalia Wolff uns wohl hoffnungsvolle Briefe aus Ems geschrieben und Wolff hatte, zwar sehr matt, aber doch mit froherem Muthe die Heimreise angetreten und

sich sogar gern mit dem Studium des stummen Ritters im »Ritterwort« beschäftigt.

In Weimar wollten Wolffs einige Tage rasten. Die wiederausbrechende Krankheit zwang sie zu längerem Bleiben, das für ihn zu einem ewigen werden sollte.

Am 9. Juli wohnten Wolffs tief erschüttert der Beisetzung Karl Augusts, ihres alten Gönners, in der Fürstengruft auf dem neuen Friedhofe zu Weimar bei. Von jetzt an machte Wolff sich auch immer vertrauter mit dem Gedanken an seinen nahen Tod. Er freute sich sogar, daß es ihm vergönnt sei, in Weimar — »der Wiege, der Schule, dem Ehrenfelde« seines Strebens — zu sterben.

Und — wo der Stern am Kunsthimmel ihm einst vor 24 Jahren so hell und herrlich verheißungsvoll aufgegangen, da ist seines Lebens Sonne für immer erloschen. Am 28. August 1828 ist Pius Alexander Wolff nach schweren Leiden an der Luftröhrenschwindsucht gestorben. Versöhnt mit seinem geliebten Lehrer und Meister Goethe! Der legte trauernd in den Sarg seines Lieblingsschülers eine aus Blumen gewundene Lyra. Mit welchen Gedanken! — Alte Freunde und Kollegen trugen den stillen, edlen Künstler am duftigen Sommerabende hinaus auf den Friedhof zu Karl August — wo auch Goethe und Schiller, Hummel, Oels, Ernestine Engels, Moltke — und so viele andere echte Künstler jetzt längst ruhen. Ludwig Oels sprach an Wolffs, des langjährigen Freundes und Kollegen, Grabe eine würdige Trauerrede des Kanzlers von Müller, —, unter dem Gesange einer von Riemer gedichteten und von Max Eberwein, Goethe's und Zelters musikalischem Schützlinge, komponirten Kantate schloß sich die Gruft über einem großen echten Künstler, über einem guten edlen Menschen!

Die tief trauernde Witwe sprach nach ihrer Heimkehr nach Berlin gern von dem Entschlafenen, da es sie beruhige und ihre Sehnsucht mildere, wenn sie so mit ganzer Seele der

Vergangenheit gedächte und mittheilen könne, wie viel des Schönen und Guten ihnen Gott gewährt. Sie konnte nicht genug rühmen, wie sanft und fromm ergeben ihr Gatte in seinem schweren Leiden gewesen sei, und wie dankbar für alle Pflege und Beweise der Liebe! Einige Minuten vor dem Todeskampfe hatte er plötzlich sich aufgerichtet und mit begeistertem Ausdruck und laut — er, der so lange schon verstummt war — einige Worte aus »Der standhafte Prinz« von Calderon gesprochen! Das letzte Aufflammen der Lebenskraft war der Erinnerung an seine edelste Schöpfung geweiht, an seine liebste Rolle, und nach dem Ausspruch aller Kenner, seine beste.

Einst erzählte mir die Freundin: »Wolff sehnte sich auf seinem Sterbebette immer, eine Blume in der fieberheißen Hand zu halten; er labte sich so gern an ihrem Dufte. Einige Theerosen hatten den Kranken sehr erfreut, besonders bewunderte er die Grazie der Knospen.

In der Nacht nach seinem Tode wachte ich allein bei seiner Leiche, küßte seine Stirn und Wangen, nahm seine erkaltete Hand und erblickte in ihr — eine welke Rosenknospe ... Ich stellte sie in ein Glas Wasser; traurig senkte sie das Köpfchen.

Ach, hätte ich weinen können! Nicht weinen zu können, war meine größte Qual. Wie hätten Thränen mein Herz erleichtert!

Endlich gegen Morgen schlummerte ich vor Ermattung ein wenig ein, und als ich wieder erwachte, erblickte ich in jenem Glase — eine herrlich erblühte Rose!

Da war es mir, als ob ein Lächeln über das Antlitz des Verklärten ginge, das mir sagen sollte: Dies mein Gruß aus dem Jenseits. Beruhige Dich, Geliebte — Du verstehst mich ... wir sehen uns wieder ...

Da konnte ich weinen ...«

Neun Wochen nach Wolffs Tode — am 3. November — spielten wir das »Ritterwort«. Rebenstein gab die Rolle des stummen Ritters, die für Wolff geschrieben war, — ahnungslos, daß er, der blühende frische Mann dem Freunde zunächst dahin folgen werde, wo aller Schein, wo jedes Spiel vorbei! Es war ein trauriger Abend, der 3. November 1828! Im Zuschauerraum und auf der Bühne flossen viele Thränen. — —

Saphir, der ewige Spötter und Witzling, widmete in seinen »Lineamenten zu Schauspielerbildnissen« dem Künstler Wolff einen würdigen Nachruf:

»In allen dramatischen Schöpfungen Wolffs waltete der Genius der wahren Kunst, und besonders sind es die Grazie, das Maß und die Wahrheit des Vortrages, welche an ihm bewundert werden müssen und wodurch er so hoch über viele seiner Mitkünstler hinaus gestellt wird. Er kannte sich selbst so genau, er wußte so fest und bestimmt, was und wie viel er seiner Kraft vertrauen konnte; er muthete ihr nichts zu, dessen Ausführung nicht vorher ein Resultat seines sorgfältig prüfenden Kalküls gewesen war, und was er sich gedacht und zugetraut hatte, wußte er plastisch und psychologisch als wahrer Meister wieder zu geben. Bei allen seinen Leistungen kamen ihm ein äußerst biegsames, wohllautendes und sonores Organ, eine zart und wohl gebaute Figur und ein regelmäßiges, für jeden mimischen Ausdruck geschicktes Gesicht trefflich zu Hülfe . . .«

Teichmann fügt hinzu:

»Die wirksamsten Rollen Wolffs in der Tragödie waren vorzugsweise solche, in denen das Rhetorische vorherrschend war und welche einen nicht zu großen Vorrath physischer Kraft bedingen, wie Tasso, Hamlet, Orest, Posa u. a. m. Ebenso hatte er auch auf dem Felde des Komischen seine Vielseitigkeit gezeigt. Obenan steht sein Vater Feldern in »Hermann und Dorothea«, eine unerreichbare Darstellung; hieran reiht sich sein Linden in den »Quälgeistern«, den er mit einer unnachahmlichen Fülle des Humors gab, dann sein Cesar in »Donna

Diana«, sein Regierungsrath Uhlen in der »Eifersüchtigen Frau«, sein alter Graf Klingsberg und mehrere dergleichen Rollen in einer tieferen Sphäre des Lustspiels . . .«

Und Meister Goethe — vier Wochen vor seinem eigenen Tode, in einem seiner letzten Briefe an Zelter — ruft am 23. Februar 1832 seinem liebsten und würdigsten Schüler das anerkennende Wort nach:

»So viel ich auch ins Ganze gewirkt habe und so manches durch mich angeregt worden ist, so kann ich doch nur Einen Menschen, der sich ganz nach meinem Sinne von Grund auf gebildet hat, nennen: das war der Schauspieler Wolff, der auch noch in Berlin in gedeihlichem Andenken steht!«

* * *

Amalia Wolff war es beschieden, ihren unvergeßlichen Gatten noch 23 Jahre zu überleben und noch lange nach seinem Tode ruhmvoll auf den Brettern fortzuwirken. Aber wie mußte es die alte echte Künstlerin aus Goethe's Zeit schmerzen: die ganze Bühnenwelt um sich herum eine andere werden zu sehen! Sie und ihr Pius Alexander und ihr Meister Goethe hatten in der Kunst der Menschendarstellung nur ein hohes Ziel gekannt: einfache, lautere Wahrheit — Wahrheit — Wahrheit! Sie und ihr lieber Seliger hatten nie gegen ihre Ueberzeugung gespielt — nie sich und ihre Rolle in den Vordergrund gedrängt: um eitlen Beifall der Menge zu erjagen! Sie hatten sich stets willig der Gesammtwirkung untergeordnet. Und jetzt mußte die Kunstveteranin das moderne Virtuosenthum immer mehr und mehr auf ihren geliebten heiligen Brettern wurzeln und wuchern sehen! Mußte miterleben, wie ein Rott, ein Seidelmann, eine Charlotte von Hagn für ihr glänzendes Effektspiel neben ihr auf den Brettern vom Publikum bejubelt und vergöttert wurden . . . mußte sich selber und ihre edle Kunst immer mehr in den Hintergrund zurückgedrängt sehen . . .

Da ward die alte Komödiantin zuletzt rabbiat und lachte bitter und — machte mit. Zu ihren Kollegen aus der alten schönen wahren Kunstzeit sagte sie dann wohl:

»Kinder, ich übertreibe jetzt auch, ich weiß es und ärgere mich darüber. Ich finde es abscheulich, aber ich kann mir nicht helfen. Wenn ich draußen stehe und sie handtieren Alle so um mich herum, da hat mich der Teufel gleich im Nacken, daß ich's ihnen wett machen möchte ... Kinder, nur genannt — immer wieder genannt werden, in gutem oder bösem Sinne, gleichviel — das zu bewirken, ist heute die wahre Kunst der berühmten Komödianten. Schweigen ist für sie — der Tod!«

Welche bittere Wahrheit liegt in diesen Worten der großen echten Künstlerin — auch für das Virtuosenthum unserer Tage! —

Am 23. März 1841 durfte Amalia Wolff auf der Bühne festlich den Tag feiern, an dem sie vor 50 Jahren als Peter in der Oper »Richard Löwenherz« zu Weimar zuerst die Bretter betreten hatte. Alle Kollegen und das Publikum nahmen den regsten Antheil an diesem Jubelfeste. Der König hatte der Jubilarin eine Benefizvorstellung im Opernhause bewilligt und sandte ihr die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft — eine Auszeichnung, die vor Amalia Wolff noch keiner Schauspielerin zu Theil geworden war.

Als Mutter Feldern in »Hermann und Dorothea« trat die Jubilarin auf, von dem überfüllten Hause mit Jubel und Blumen empfangen. König, Königin und alle Prinzen ehrten die Künstlerin durch ihre Anwesenheit. Im Auge eine Thräne — eine Thräne der Erinnerung an ihren lieben alten Feldern, mit dem sie so oft diese Rolle gespielt und der nun schon so lange unter dem Rasen zu Weimar ruhte — war diese Mutter Feldern von einer Wärme des Gefühls und einer innigen Lebenswahrheit, wie die Bühne keine zweite gesehen hat. Jede einzelne Scene ihres Spiels wurde mit Beifall überschüttet.

Am Schluſſe enthuſiaſtiſch gerufen, erſchien die Jubilarin, geführt von den Mitſpielenden, und dankte mit beſcheidenen, ungekünſtelten Worten: für viel Gnade und Liebe, die ihr nicht nur an dieſem Abende, die ihr während ihres ganzen Bühnenlebens ſo reich zu Theil geworden. Verſprechen könne ſie in ihrem Alter nicht viel mehr, aber das, was ſie — wenn eine gute Gottheit ihr Geſundheit und geiſtige Kraft verleihe — noch zu leiſten vermöge, gehöre von ganzem Herzen dem theuren Berlin .... Tiefe Rührung — und der aufs Neue ausbrechende Applaus ließen ſie nicht weiter ſprechen.

Den Feſtabend ſchloß das Ballet: »Das Jubiläum«. In deſſen neu arrangirter Schlußſcene trat Regiſſeur Stawinsky auf und bat um einen Augenblick Aufmerkſamkeit für ein anderes Jubiläum, das die Kollegen in dieſem Kreiſe begehen möchten. Und geführt von Frau Fleck-Schröck und Charlotte von Hagn und umgeben von allen Kollegen trat die Jubilarin auf. Frau Schröck trug in der Hand einen Immortellen-, Frl. v. Hagn einen friſchen Lorberkranz mit fünf Schleifen: einer roſenrothen mit der Inſchrift: »1791 Richard Löwenherz, Peter«, — einer blauen: »Egmonts Klärchen«, — einer weißen: »Jungfrau von Orleans«, — einer hochrothen: »Iphigenia« und einer grünen: »Hermann und Dorothea 1841«. Weißgekleidete Mädchen, goldene, durch Blumengewinde verbundene Stäbe mit den gleichen Inſchriften tragend, bildeten einen Halbkreis. Frau Schröck, den Immortellenkranz überreichend, ſprach dazu:

»Dies Feſt, zu dem wir heute uns verbunden,
Aus reiner Lieb' und Achtung ging's hervor;
Denn funfzig Jahre ſind dahingeſchwunden,
Seit Dich die Kunſt zum Liebling ſich erkor!
Wer kennet nicht Dein künſtleriſches Walten,
Dein Streben, als Du noch in Ilm-Athen;
Wer denket nicht der herrlichen Geſtalten
Von Dir geſchaffen, die Berlin geſeh'n!

Das schönste Ziel hast glücklich Du errungen,
Der holden Kunst erhab'ne Meisterin;
Darum empfange uns're Huldigungen,
Die laut wir bringen, nimm sie freundlich hin!
O laß mich diesen Kranz Dir überreichen,
Die Immortelle ist's, die wir Dir weih'n;
Sie sprech' es aus, und diene Dir als Zeichen:
Unsterblich wird der Kunst Dein Wirken sein!«

Dann trat Charlotte von Hagn vor, mit den Worten:

»Den Lorberkranz, der Dir mit Recht gebührt,
Nimm ihn aus meinen Händen gütig an;
Mit Bändern ist er einfach nur geziert,
Doch knüpfen sich Erinnerungen d'ran!
In »Richard Löwenherz« begann Dein Streben,
Der Morgenröthe Farbe kündet's Dir,
Dem treuen Klärchen gabst Du geist'ges Leben,
In Goethe's »Egmont«, d'rum die blaue hier!
Die weiße Schleife dann, sie soll Dir zeigen,
Des höchsten Gottes reine Kriegerin;
Es webet sich im künstlerischen Reigen
(auf die rothe Schleife deutend)
Hier Iphigenia mit hehrem Sinn.
Beim zarten Hoffnungsgrün mög' sich vereinen
Der allgemeine Wunsch, o Meisterin:
Verweile lange schaffend bei den Deinen,
Frau Feldern-Wolff mit jugendlichem Sinn!«

Unter einem Weihgesange nach der Melodie des Schlußchors aus Glucks »Iphigenia in Tauris« traten sämmtliche Kollegen heran, der Jubilarin Blumensträuße und Kränze darbringend. Auch das Publikum betheiligte sich jubelnd an dieser Blumenhuldigung.

In einer Schlußfeier unter den Kollegen überreichte Veteran Weiß der Jubilarin ein sinnreich geschmücktes Armband — ein Immortellenkranz zeigt in elf Blumen ebenso viele Edelsteine: Aqua marin, Malachit, Almandin u. s. w.,

deren Anfangbuchstaben den Namen »Amalia Wolff« bilden, während ein Türkisen-Vergißmeinnicht-Kranz die Worte umschließt: »Von ihren Kunstgenossen 1841.« Die tragische und die komische Maske ruhen auf goldnen Lorberzweigen, deren Blätter die Titel der Rollen zeigen: Jungfrau von Orleans — Klärchen (Egmont) — Iphigenia — Königin Elisabeth — Viarda (Preziosa) — Frau Feldern — Amtsräthin Poll (das Blatt hat sich gewendet) — Mad. Hirsch (Kammerdiener) — Peter (Richard Löwenherz) — Frau von Stürmer (der Oheim) — Fräulein von Kiekebusch (Schleichhändler) — Frau von Birkenau (der erste Schritt).

Dazu sprach Charlotte von Hagn die von Eduard Devrient gedichteten Worte:

»In steter Jugend, meisterhaftem Walten
Hast Du getreu auf funfzigjähr'ger Bahn
Durch immer frisches Schaffen und Gestalten
Der Menschheit heitren Tempeldienst gethan.

Von Deinem Ruhm sind Alle wir umflossen,
Der Kranz der Meist'rin ziert den ganzen Stand;
Du ehrst durch Deine Ehre die Genossen,
So nimm denn auch den Preis aus ihrer Hand —

Ein Band aus Deinem Lorber Dir gewunden,
Ein Denkmal Deiner schönsten Weihestunden,
Das Dir zum Ehrenschmuck gewidmet ist.

Laß Dich in diese Liebesfessel legen,
Und gönne uns den Glauben froh zu hegen:
Daß Du noch gern von uns gefesselt bist.«

Und die greise Jubilarin ließ sich noch gern auf der geliebten Bühne fesseln. Erst 1844 bat sie um ihre Pensionirung, trat aber auch dann noch zuweilen in Lieblingsrollen auf, bis ein Augenleiden sie zwang, ganz der Bühne zu entsagen. Ihre letzte Rolle war die Frau Stürmer im »Oheim« — am 13. Juli 1845. Dann breitete der graue Staar seine dunklen

Schleier über die einst so kunstfröhlichen, menschenfreundlichen klaren Augen . . .

»Mehr Licht!« war ihres Meisters Goethe letztes Wort. Wie oft wird die arme einsame Blinde das geseufzt haben! Sie bestand auf eine Operation. Die glückte zwar und noch ein Mal durfte Amalia Wolff sich am goldnen Sonnenlicht des Lebens — — und am kaum weniger geliebten Lampenlicht der Bühne erfreuen — als Zuschauerin. Aber ihre Kraft schwand immer mehr und des Alters Gebrechen und Leiden stellten sich ein. Sie ertrug Alles mit seltener Standhaftigkeit und Seelengröße. Im August 1851 ist sie gestorben. Die Kollegen haben sie auf dem Dreifaltigkeits-Friedhofe begraben und ihr Grab mit einer Marmorsäule geschmückt. Drunter ruht nun auch schon wieder ein Viertel Jahrhundert: eine gute Frau — eine große Seele — eine edle Künstlerin!

8. Meister Ludwig.

Wenn Ihr über das erstaunt seid, was ich von ihm erzähle — was würdet Ihr erst sagen, wenn Ihr ihn gesehen hättet!

Aeschynes.

War Pius Alexander Wolff auf der Bühne das größte Talent, das ich jemals gesehen habe, so war Ludwig Devrient unzweifelhaft das seltenste Genie in der Menschendarstellungskunst.

Heine charakterisirt Devrient und Wolff sehr treffend: »Obgleich, von den verschiedensten Richtungen ausgehend, Jener die Natur, — Dieser die Kunst als das Höchste erstrebte, begegneten sie sich doch Beide in der Poesie und durch ganz entgegengesetzte Mittel erschütterten und entzückten sie die Herzen der Zuschauer . . .«

Ich weiß meine Erinnerungen an den genialen Meister Ludwig und seine Charakteristik als Künstler und Mensch nicht besser einzuleiten, als anknüpfend an ein altes Briefblatt, das ich aus jenen jungen Berliner Tagen, in denen ich mit Ludwig Devrient spielen und kollegialisch freundlich verkehren durfte, an meinen verehrten dramaturgischen und ästhetischen Lehrer, Professor Aloys Schreiber, nach Karlsruhe schrieb. Es ist eine frische unmittelbare Skizze nach der Natur — nach dem Leben... während meine Erinnerungen heute in halbhundertjährigem Todtenstaube wühlen müssen . . .

. . .»Ludwig Devrient ist mein Idol — der genialste Künstler, die interessanteste Persönlichkeit, welche ich bis jetzt gesehen, ein Original im vollsten Sinne des Wortes, aber ein so liebenswürdiges, großartiges und doch so bescheidenes, daß man seine Eigenheiten gern übersieht. Devrients Darstellung bietet immer Neues, Ueberraschendes. Wenn man ihn öfters in demselben Stücke gesehen und sich freut auf Scenen, welche er früher schon nach unserem Bedünken unübertrefflich gab, da schafft er doch noch Ergreifenderes . . . Manches Mal scheint er abgespannt zu sein, mit sich unzufrieden, geht hinter den Coulissen rasch auf und ab, vor sich hinsprechend: »Es geht heute gar nicht!« und fragt dann wohl einen vorübergehenden Kollegen: »Nicht wahr, ich spiele heute schlecht? Das Publikum ist kalt — gibt kein Lebenszeichen!?« . . . und plötzlich wieder weiß er zu elektrisiren, daß rasender Beifall ertönt und er selbst wieder voll Zuversicht erscheint. Unsere herrliche Künstlerin Mad. Wolff nennt dies »Genie« und ich hörte mehr als einmal, wie sie sagte: »Devrient trifft wie mit Zaubergewalt das Richtige, was mein Mann erst mühsam herausstudirt.«

Fragen Sie mich nun: spielen Sie lieber mit Wolff oder Devrient? so erwidere ich unverhohlen: mit Ersterem! Man verliert die Fassung nicht, wie bei Devrient, wenn er zerstreut ist, oft ganz anders eine Scene darstellt, als in der Probe, oder so erschütternd, daß man vor lauter Thränen nicht sprechen kann. Ich sage dies als Kunstnovize, die Meisterinnen werden mit Devrient ihre Aufgaben so sicher lösen, wie mit Wolff. Hören Sie, was ich als Cordelia und in »Die Macht der Verhältnisse« empfand.

Für Madame Unzelmann mußte ich die Cordelia spielen. Ich stehe im letzten Akt über Lear gebeugt, sein Erwachen erwartend: da erhebt sich Devrient, erkennt die verstoßene Tochter, sinkt langsam mit gefalteten Händen — wie um Verzeihung flehend — vor mir nieder, mit dem Ausdruck eines so unsäglichen Seelenschmerzes, mit einem Blick so voll Reue — Liebe,

daß ich nicht im Stande war, vor Mitgefühl und Erschütterung zu sprechen; es fehlte nicht viel, so wäre ich vor ihm niedergekniet und hätte das ehrwürdige Haupt geküßt und an mich gedrückt.

In Ludwig Roberts Trauerspiel »Die Macht der Verhältnisse«, hat Devrient die Sterbescene so dargestellt, daß selbst die sonst so ruhige Mad. Schröck zitterte, weinte und eingestand: ihr Mann, der große berühmte Fleck, habe niemals ergreifender gespielt. Ueberhaupt, theurer verehrter Lehrer, wie würde Sie diese Vorstellung entzückt haben, wo Alles sich bestrebte, der Meister Beschort und Devrient würdig zu sein! Sie kannten ja Robert, den Bruder von Frau Rahel Varnhagen, in Karlsruhe; hat er Ihnen nie aus diesem bürgerlichen Trauerspiel vorgelesen?

Beschort gibt einen Präsidenten, stolz, herzlos — einen Sohn, welcher Militär ist, anbetend, ihm Alles erlaubend. Der Präsident besitzt eine edle Gattin, eine liebenswerthe Tochter (Mad. Schröck und ich), und auf dem Gipfel des Glückes vergißt er, daß ein früher geborener Sohn auch Ansprüche hat. Ein Bürgermädchen wurde einst von ihm getäuscht — verlassen . . . Sie erzog ihr Kind mit übermenschlicher Anstrengung zu einem edlen jungen Mann. Dieser (Devrient) ist Idealist, geistreich, ernährt eine Schwester durch seine Stelle als Sekretär, kennt seinen Vater nicht, haßt aber den Adel, weil er ahnt, was seine Mutter einst durch einen Hochgestellten gelitten. Er will auch nicht, daß seine Schwester eine junge Gräfin (mich) bei sich sieht, die unter dem Vorwand kommt, Arbeit zu bestellen und weil sie das Bürgermädchen gern hat, in Wahrheit aber — weil sie heimliche Liebe für den Sekretär empfindet. Er warnt auch seine Schwester vor den Liebesversicherungen des hochadligen Majors (Rebenstein) und erklärt: er würde ihn tödten, wenn er nicht fern bliebe. — Er erfährt, daß ein Rendezvous stattfinden soll, entfernt die Schwester, der Major tritt herein und — wird von ihm er-

schossen. Den Monolog vor dem Morde trug Devrient tief erschütternd — meisterhaft vor. — Der Sekretär kommt ins Gefängniß, der Präsident muß ihn dem Gericht überliefern und — erfährt, daß sein Sohn es ist, der sterben muß, weil er — seinen eigenen Bruder erschossen . . .

Es wurde während der Scene zwischen Beschort und Devrient nicht applaudirt, aber man hätte eine Nadel fallen, eine Fliege summen hören können — so aufmerksam, so athemlos gespannt verfolgte das Publikum das Spiel dieser Meister. Mit erschütternder Kraft und Wahrheit sagt der unglückliche Sohn Alles, was er, was seine Mutter gelitten, er erspart seinem Vater keinen Vorwurf, läßt ihn aber auch seine edlen Gefühle, seinen Geist erkennen, und der Präsident — zu seinem qualvollen Entzücken — fühlt eine glühende Liebe für den Verstoßenen in seinem Herzen auflodern. Er erkennt jetzt den Werth seines armen Kindes . . . zu spät.

Der Sekretär nimmt Gift, um die Ehre seines Vaters zu retten. Frau und Tochter des Präsidenten stürzen mit der von ihnen liebevoll aufgenommenen Schwester herein, und in ihren Armen stirbt der Unglückliche. Herr Hofrath! — zu schildern, wie Devrient stirbt, welchen Blick er dem um Verzeihung flehenden Vater schenkt, indem er ihm die Hand reicht . . . das muß man sehen — zu beschreiben ist es nicht.

Und erst der Todeskampf! — das Zucken der Augenwimpern, der Schmerzenszug um den Mund, das Erlöschen der Stimme, das Beben des Körpers — dann das letzte Aufflammen des Lebenslichtes vor dem Erlöschen — Alles unnennbar ergreifend und doch nichts übertrieben, kein krasses, zurückstoßendes Mienenspiel . . . Devrient sinkt, uns mit sich niederziehend, hin — der Vorhang fällt . . .

Tiefe Stille im Publikum — unter dem Eindruck des Gesehenen . . . Dann ertönt's: »Devrient! Beschort!« Wir wollen Devrient aufhelfen — er rührt sich nicht! — Man kommt uns zu Hülfe, ich sage: »Sie werden gerufen!« —

Da schlägt er mit einem tiefen Seufzer die Augen auf und haucht leise — mit wehmüthigem, müden Lächeln: »Ich dachte, ich sei wirklich gestorben!« — und tritt mit wankenden Schritten auf die Bühne vor das jubelnde Publikum. — So hatte er sich in seine Aufgabe hineingespielt, hineingelebt.

Nun von weniger Ernstem! In Raupachs Tragödie »Raphaele« stellt Devrient einen Türken vor; Krüger und ich sind seine Kinder. Der Vater muß uns etwas Wichtiges mittheilen; aufmerksam zuhörend sitzen wir auf einem Divan rechts und links von ihm, etwas entfernt vom Souffleurkasten. Die Rede beginnt mit: »Allah ist groß!« — und: »Allah ist groß!« sagt Devrient zum zweiten Mal — man merkt, er ist zerstreut — »Allah ist groß!« zum dritten Mal . . . Er kommt über Allahs Größe nicht hinweg. Da versuche ich ihm die von mir ganz gut gehörten Worte zu souffliren, ganz leise . . . Devrient versteht mich, spricht nach, wird Herr seines Gedächtnisses und — spielt mit gewohnter Meisterschaft weiter.

Nach dem Akt sehe ich ihn rasch auf mich zukommen; er legt seine Hand wie segnend auf meinen Turban und sagt sehr freundlich: »Brav, brav, liebe Kleine, — ich danke! ich danke!« — Wer war stolzer und glücklicher als ich!

Devrient half mir dann auch beim Einstudiren der Karoline in »Die Nachtwandlerin« von Blum. — Ich theilte ihm mit, wie schwer mir die Nachtwandlerscene würde und wie Angst es mir sei, nach Amalie Neumann diese Rolle zu spielen. Da erbot er sich, mir Rath zu ertheilen, kam pünktlich zur verabredeten Stunde, und mit wahrer Engelsgeduld ließ er mich die Scene wiederholen, — zeigte, wie die Augen blicken müßten, beschrieb das gewisse schleppende, doch lieblich klingende Sprechen beim Nachtwandeln, — Gang, Bewegungen sicher, leicht, und doch wie mechanisch . . . Genug, ich begriff, hatte großen Erfolg und dankte Devrient innigst für seinen Beistand.

Seine Eigenheit kommt zuletzt. Devrients Tochter lebte in Braunschweig bei dem Schauspieldirektor Klingemann, geliebt und gepflegt wie von guten Eltern. Sie kommt als siebzehnjähriges Mädchen nach Berlin, um den Vater zu umarmen und — vor ihm zu spielen. Devrient stellt uns die Tochter vor; ein holdes Mädchen mit des Vaters Zügen, aber jugendlich weiblich, dieselben Prachtaugen! — Ich frage: »Ist Ihr Vater schon die Rolle mit Ihnen durchgegangen? Was sagte er? Das ist ein Lehrer, ein vortrefflicher!« — Da erwiderte sie kleinlaut: »Ach nein! — er meinte ich spräche . . .« — »Nun?!« — »Etwas affektirt — in so kurzer Zeit sei es nicht möglich, anders zu werden — er wolle erst sehen, wie ich die »Toni« spiele, dann mir Unterricht geben. Er wiederholt immer: Klingemannsche Manier ist mir zuwider! Unnatur! — Nun begreifen sie wohl meine Angst — wie wird es mir gehen!«

Wir sprachen ihr Muth zu. »Die Gouvernante« von Körner sollte als Nachspiel gegeben werden, und während der Probe gefiel sie mir sehr gut. Devrient ließ sich nicht erblicken. Abends freue ich mich, wie schön sie aussieht, erwarte großen Beifall . . . aber der bleibt beinahe ganz aus. Auch mir kommt die Art des Deklamirens etwas unnatürlich vor, wenn auch Manches hübsch und lobenswerth. Die Toni ist vorüber — kein Devrient zu sehen! Der Tochter standen Thränen im Auge. Wir spielen die Gouvernante, man applaudirt, denn sie sprach charmant französisch als alte Gouvernante. Dennoch kein — Devrient! Andern Morgens kommt Fräulein Devrient und klagt uns: der Vater ließe sie nicht mehr hier auftreten, es sei mit Affektation nichts zu machen, sie würde immer unnatürlich sprechen, sei von Klingemanns verschroben gebildet, und es sei unbelikat, einem Publikum die Tochter aufzudrängen, weil es den Vater liebe . . .

Devrient hatte als Künstler recht, aber als Vater konnte er doch wohl versuchen, ob diese Manier der sonst so begabten

Tochter nicht zu ändern sei. Seine fixe Idee war aber: es ginge nicht . . .«

An meine alte Charakteristik von Ludwig Roberts »Macht der Verhältnisse« und von unserem Spiel darf ich wohl eine Kritik Rahels fügen, fast gleichzeitig mit meinem Briefe an Aloys Schreiber niedergeschrieben, aber erst viele Jahre später vor meine Augen gekommen. Als Ergänzung und Bekräftigung!

Rahel schreibt 13. April 1825 an ihren Bruder nach Karlsruhe:

»Ein solches schönes Stück ist mir lange nicht vorgekommen. (Ich weiß gerade zu schätzen, was ich nie vermöchte.) Es ist nämlich so vortrefflich gemacht (gedrechselt und kombinirt in Ueberlegung). Ein überspannter und doch spannender Ton des Gesprächs, der die Ereignisse herbeiführt und auf die richtigste Art von ihnen herbeigeführt wird, wäre hier schon ganz kunstvoll, wenn er auch nicht so selten wäre, daß er beinah nie anzutreffen, und es daher eine Kunst ist, ihn irgend wo zu finden! Die Scenen sind vortrefflich gestellt in ihrer Folge und Symmetrie; und Manches daher hat auf mich eine Wirkung gemacht, wie noch nie etwas auf der Bühne — so überlobend wir seit Jahrereihen auch Manches zu setzen beliebten: wo mein Rest immer Schweigen war. — Nur zwei Züge — coups — zum Beispiel. Wie Weiß den Abend allein im Zimmer den Major erwartet und die Sterne anredet und den Major ansichtig wird, der ihn unterbricht. Von größerem Effekt hab' ich nie etwas erlebt. Das ist Illusion. Es war so, daß ich dachte, Devrient sieht Rebenstein; den Menschen Rebenstein. So vortrefflich ist es und so vortrefflich machte es der arme, kranke, zitternde Devrient! Wie richtig, wie glücklich, den Weiß hier unterbrechen zu lassen: Das ist ein coup de théatre, parce que c'est un coup de vérité; in Handlung mit Worten bewerkstelligt und ausgeführt. Der zweite trait ist der: wie die Gemalin in das Gräuelunglück mit der Begnadigung hereintritt und ihr Glück nicht in die Vernichteten Ein-

gang finden kann; und sie erstaunt, gehorsam, sittig, artig, weiblich — hier weiblich — fragte: »Hab ich Unrecht gehabt, ohne Ihre Erlaubniß nach dem Schlosse zu fahren?« — Wenn die Nichtigkeit bis ins tiefste Elend, in die Auflösung hineinreicht, der Zwang, das Aeußere, die hohle Form, die schlechte, immer gewährte Anforderung, das Bequemen des Besseren; und wenn gezeigt wird, — und nicht gesagt — daß dies Alles den Gräuel selbst bereitete! das ist wundertragisch! Nicht Betrachtungen vom »Schönen auf der Erde«. Gott verzeih mir die Sünde! Es lebe Schiller! den mein Herz ehrt. Ich meine seine Nachbeller und stupiden Logisten und Parterristen. Die Schröck sagte dies göttlich. Wie wirklich. Dieser Zug ist, als würde eine Decke aufgehoben, wo die ganze Vergangenheit dieser Leute gezeigt würde, und der ganze nichtige Ursprung der großen Tragik! Das ist Tragik. Unsere Nichtigkeit, wenn wir nicht aus dem Grund leben. — Die Devrient-Komitsch spielte nicht, war das Mädchen; es ist nicht möglich, den Brief über den Prediger besser zu lesen; die Freude, daß er lebt, konnte in dem erschrockenen Körper nicht hervorbrechen; die Seele nur nahm sie auf, meisterhaft! Die ganze Scene vollkommen, von beiden. Nachher hätte ich Kleinigkeiten von ihr noch anders gemacht. — Olle. Bauer die Comtesse sehr gut. Völliger Adel: komplet edel und jung. Und — Wunder! Lemm, der mich auf dem Zettel erschrak, äußerst gut?!? Welchen pour le mérite soll ich aber Beschort geben?! — nicht, daß er die großen Hauptcoups wie ein Erster spielte, ein ganz Erster. Aber welche Kunst, welche Gewalt in den unscheinendsten Momenten ganz zu zeigen: welcher Mann der Minister, seine Zeit, seine Verhältnisse, seine Denkungsart über alle Dinge ist! mir ein Räthsel. Er war es. Wirklich! Nichts empört mich so, wie ein Akteur, nichts bewundere, verehr' ich so, wie einen guten. Die ganze Aufführung ein Gelungenes. Devrient frappirte mich unangenehm beim Auftreten; Holzstimme, Person, Alles. Aber wie benahm er mir das! Ich

war ganz zufrieden ... Das Publikum war ganz erschüttert; es war voll und das beste drin. Daß das Stück selbst aus unserem geprügelten Herzen erwachsen ist, muß mich tief berühren, besticht mich aber beim großen Gott nicht. Schlechter würd' ichs nur empfinden, wär es nicht vortrefflichst gemacht. Bravo donc! du plus profond du coeur!«

Dem guten »Robert mit der schönen Frau« — wie er in ganz Berlin nur genannt wurde, wollte später kein anderes Trauerspiel mehr gelingen, wie »Die Macht der Verhältnisse« — ein schneidiges Tendenzstück, das die sozialen Konflikte der Zeit mit thränenvoller Bitterkeit aufdeckt und das deshalb bei seiner ersten Aufführung unter Iffland von den hochadligen Garde-Offizieren ausgezischt wurde. — Heine witzelt über des Freundes tragisches Malheur: »Freilich, dem Manne der Madame Robert muß es wohl sauer werden, ein Trauerspiel zu schreiben — der arme Glückliche! Kaum hat er wüthend die Stirn zusammengezogen zum tragischen Ernst, so wird ihm dieser freundlich fortgelächelt von der schönen Frau — und ärgerlich greift er nach ihrem Strickstrumpf, statt nach Melpomenens Dolch ...«

Zur Ergänzung jener alten Briefblätter lasse ich meine alten Erinnerungen folgen — leuchtende Blüten, die mein Schmerzenslager — wohl mein Sterbebett — so freundlich umduften, meine Seele erheitern und meine körperlichen Leiden mildern ...

Unvergeßlich ist mir jener einzige Frühlingsabend 1824, da ich klopfenden Herzens im großen, dicht gefüllten Opernhause saß und meinem ersten Blick auf Ludwig Devrient entgegenharrte. Sollte ich doch den größten Menschendarsteller seiner Zeit zugleich in seiner größten Rolle sehen — als Franz Moor! Es ist bekannt, daß Meister Ludwig, dies ungeheuerste Ungeheuer der jugendlich siedenden Phantasie Schiller's zuerst dauernd für die Bühne geschaffen — oder, wie der Franzose sagt: diese Rolle kreirt hat.

Dann ging der Vorhang auf und Franz Moor stand seinem Vater gegenüber vor mir . . . Nicht als jener karikirte Mephisto im rothen Mantel, rother Perrücke, eine rothe Hahnenfeder auf dem Baret, nicht mit Höcker und schielenden Augen begabt, wie früher dieser Teufel in Menschengestalt auf der Bühne umherraste, und wie ihn der junge Schiller sich gefallen lassen mußte und wohl auch gedacht hatte . . . Dieser Graf Franz Moor war ein feiner Kavalier in der schwarzsammtnen, reich gestickten Adelstracht des vorigen Jahrhunderts, mit Spitzenkragen und Spitzenmanschetten, mit dem Galanteriedegen an der Seite und den eleganten noblen Manieren d'ancien régime. Franz Moor trug sein eigenes — das schönste schwarze Haar. Nur sein widerliches Gesicht mit dem unheimlich süßen, boshaften Lächeln, dem fieberhaft bewegten, unsicheren Mienenspiel, den falschen, schönen, schwarzen Augen, dem schleichenden Gange, den heuchlerischen Geberden, der schmeichelnden Stimme mit den Lügenworten: »Aber ist Euch auch wohl, Vater? Ihr seht so blaß . . . Wenn Ihr krank seid, nur die leiseste Ahnung habt, es zu werden, so laßt mich — ich will zu gelegenerer Zeit zu Euch reden. Diese Zeitung ist nicht für einen gebrechlichen Körper . . .« Alles dies zusammen deutete schon in der ersten Minute den vollendeten Schurken — — und den vollendeten Künstler an.

Und dieser Künstler und dieser Schurke wuchsen vor meinen magnetisch gefesselten Augen und meinem schier stockenden Herzen wahrhaft grausenerregend . . . Wie teuflisch gellte sein Lachen hinter dem armen, betrogenen, verzweifelnden Vater her:

»Tröste Dich, Alter! Du wirst ihn nimmer an diese Brust drücken; der Weg dazu ist ihm verrammelt, wie der Himmel der Hölle . . .« Aber der Athem schwand und das Herz schnürte sich mir zusammen, als der Vatermörder Franz Moor in tiefer Nacht mit zerstörten Kleidern und wie Schlangen hochstehenden Locken und verwüsteten, schreckensbleichen Mienen — von den Furien gepeitscht — auf die Scene stürzt:

»Verrathen! Verrathen! Geister ausgespieen aus Gräbern — losgerüttelt das Todtenreich aus dem ewigen Schlaf, brüllt wider mich: Mörder! Mörder! . . .« Dazu die herzdurchwühlende, markerschütternde, gespenstische Erzählung von jenem Traume, in dem der Vatermörder vor dem jüngsten Gericht steht:

. . . »Schneebleich standen Alle, ängstlich klopfte die Erwartung in jeglicher Brust. Da war mir's, als hört' ich meinen Namen zuerst genannt aus den Wettern des Berges, und mein innerstes Mark gefror in mir und meine Zähne klapperten laut. Schnell begann die Wage zu klingen, zu donnern der Fels, und die Stunden zogen vorüber, eine nach der andern an der links hängenden Schale und eine nach der andern warf eine Todsünde hinein . . . Die Schale wuchs zu einem Gebirge, aber die andere, voll vom Blut der Versöhnung, hielt sie noch immer hoch in den Lüften — zuletzt kam ein alter Mann, schwer gebeugt von Gram, angebissen den Arm von wüthendem Hunger, Aller Augen wandten sich scheu vor dem Mann, ich kannte den Mann, er schnitt eine Locke von seinem silbernen Haupthaar, warf sie hinein in die Schale der Sünden — und siehe, sie sank, sank plötzlich zum Abgrund und die Schale der Versöhnung flatterte hoch auf. — Da hört' ich eine Stimme schallen aus dem Rauche der Felsen: Gnade, Gnade jedem Sünder der Erde und des Abgrunds! Du allein bist verworfen — — — Nun, lieber Daniel, warum lachst Du nicht? . . .«

Ich habe nie etwas Furchtbareres im Leben oder auf der Bühne gesehen oder gehört — aber auch nie eine genialere, gigantischere Menschendarstellung, als diesen zitternden, schlotternden Vatermörder Franz Moor durch Ludwig Devrient!

Im großen Opernhause war es grabesstill — nur hin und wieder hörte man ein unterdrücktes Schluchzen der erschütterten Zuschauer . . . bis am Schluß dieser Scene ein wahrer Sturm von Applaus losbrach.

Meister Ludwig spielte auch den Franz Moor mit dem Aufgebot seiner ganzen physischen und künstlerischen Kraft — bis zur Selbstvernichtung.

Als er 1830 in Hamburg gastirte, brach er nach dem vierten Akt ohnmächtig zusammen. Ein anderer Schauspieler mußte die Rolle zu Ende spielen.

Eduard Devrient sagt in seiner »Geschichte der deutschen Schauspielkunst« über diesen Franz Moor seines großen Onkels, den er als Mitspieler ja zu gleicher Zeit mit mir auf der Berliner Bühne sah:

»Die durchaus dämonische Gewalt in Ludwig Devrients künstlerischer Persönlichkeit machte es möglich, dem Charakter des Franz Moor in seiner Darstellung eine bis dahin — wohl auch vom Dichter nicht geahnte hochpoetische Anziehungskraft und individuelle Wahrheit zu verleihen. Diese Rolle muß als die Spitze seiner tragischen Meisterschaft betrachtet werden; die ganze Kühnheit seiner Phantasie, die ganze Unfehlbarkeit des Griffs bis in die grauenvollsten Tiefen der menschlichen Natur hat er in dieser Schöpfung dargethan.«

Wie ich dem Menschen Ludwig Devrient zuerst an dem heiteren gastlichen Tische der guten Mutter Eunicke gegenübersaß und wie mich seine ganze liebenswürdige Persönlichkeit bezauberte — habe ich schon im ersten Bande meines »Bühnenlebens« erzählt.

Auf den Brettern standen wir uns Anfang 1825, bald nachdem ich zur Königlichen Bühne übergetreten war, zuerst im »Lear« gegenüber, er als König Lear — ich als Cordelia.

Das Stück wurde damals in Berlin noch nach der sehr prosaischen Zerarbeitung Friedrich Ludwig Schröders gegeben. — Während der Probe war Devrient ganz und gar in seine Aufgabe versunken. Er ging schweigend, düster, das Auge zu Boden gerichtet, auf der Bühne auf und ab und sagte Niemandem ein Wort, auch nach dem Aktschluß nicht. Er sprach die Rolle während der Probe selbst nur leise, aber accentuirte

scharf. Am meisten spielten seine Augen, die unter der Pelzmütze auf seiner Stirn Blitze zu sprühen schienen. Kinn und Wangen hatte er in den hohen Mantelkragen verhüllt. Die seltsame, etwas unheimliche Erscheinung machte mich ordentlich befangen. Verschüchtert wandte ich mich an Herrn Lemm und klagte ihm meine Noth.

»Machen Sie sich keine Sorgen,« gab mir dieser zur Antwort, »Devrient transformirt sich schon in König Lear.«

»Wenn er aber so leise mit mir spricht, wie soll ich dann mit der Cordelia zurecht kommen? Ich verderbe ihm ja am Ende die ganze Scene.«

»Nun, so bitten Sie getrost Herrn Devrient, so zu spielen, wie er am Abend spielen will, und machen Sie aus Ihrer Furcht vor ihm kein Geheimniß. Im Gegentheil, es macht ihm Spaß, wenn er sieht, daß Sie vor ihm Angst haben.«

Ich that, was Lemm mir gerathen hatte, und ich brauchte nicht zur Schauspielkunst meine Zuflucht zu nehmen, um ängstlich zu erscheinen. Mir stockte in Wahrheit der Athem, als ich bei der ersten längern Pause mein Anliegen hervorstammelte. Devrients Gesicht nahm sofort den Ausdruck der größten Freundlichkeit an, er war wie verwandelt. Mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit sagte er: »Sehr gern, liebes Fräulein!« Und von diesem Augenblicke an wurde er mein Lehrer auf der Probe. Er zeigte mir, wie ich mich über ihn zu beugen hätte, er bat mich, an den bestimmten Stellen die Pausen zu beachten u. s. w. Es ging prächtig, und mit erleichtertem Herzen verließ ich die Probe.

Meine Rolle gestattete mir am Abend, von der kleinen vergitterten Loge, welche hart an der Bühne liegt und für die beschäftigten Künstler reservirt ist, da man von ihr aus die Bühne überblicken, vom Publikum aber nicht bemerkt werden kann, — einen großen Theil des Dramas mit anzusehen. Ich hatte schon bedeutende Künstler als König Lear bewundert, unter Anderen auch Anschütz, aber mit Devrient konnte sich

keiner auch nur annähernd vergleichen. Seine wunderbare Physiognomie drückte die wechselnden Empfindungen in erschütternder Weise aus. Wenn er im Wahnsinn in der Haide umherirrte, so schien seine Gestalt wie vom Sturme der Elemente kraftlos hin- und hergetrieben zu werden . . . aber wenn er sich dann noch einmal aufraffte zum Bewußtsein seiner königlichen Gewalt: so wuchs er plötzlich um einen Kopf in die Höhe, seine Brust weitete sich, seine Glieder stählten sich zu einer letzten energischen und imponirenden Großartigkeit, das Auge blitzte . . .« Ja: »Jeder Zoll ein König!« Man staunte über die grausige und erschütternde Tragik der ganzen Erscheinung. Am rührendsten, am gewaltigsten aber erschien er mir im letzten Akte, mit dem von Milde und Ruhe verklärten Antlitz. Ich gerieth ihm gegenüber so außer Fassung über den Ausdruck seiner Züge, daß ich ihm fast zu Füßen gesunken wäre — wie ich in meinem Briefe an Aloys Schreiber ausführlicher erzählt habe.

Nach dem Franz Moor war der Lear sicher die erschütterndste Bühnenleistung Meister Ludwigs — aber auch seine angreifendste Rolle. Wie oft ist sein armer zerrütteter Leib und sein fieberhaft erregter Geist dieser Riesenaufgabe erlegen! Schon während seines Engagements in Breslau brach er während der Vorstellung im Starrkrampf zusammen, so daß das Stück nicht zu Ende gespielt werden konnte. Für die Kollegen war es ein schauerlicher Anblick, als dieser wahnsinnige Lear im phantastischen Königsputze am hellen Sommerabend wie todt über die Straße in seine Wohnung getragen wurde.

Auch während seines Gastspiels in Hamburg, im Juli 1819, brach Devrient schon im zweiten Akt in der Scene mit Regan unter konvulsivischen Krämpfen bewußtlos zusammen. Der Vorhang mußte fallen. Mühsam zur Besinnung gebracht, verlangt er sogleich: Rum! Rum! Hastig stürzt er einige Glas hinunter — und wie elektrisirt kann er den Akt wenigstens zu Ende spielen. Aber dann sind seine Kräfte wieder erschöpft.

Er liegt wie ein Todter im Starrkrampf da. Das Stück muß abgebrochen werden.

Und als Meister Ludwig 1826 in Leipzig unter Küstners Direktion gastirte und im dritten Akt des »König Lear« Kent allein auf der Bühne im Block liegt und Lear erscheinen soll — tritt eine große Pause ein, für den armen Kent im Block sicher die qualvollste ... Endlich erscheint der Regisseur und meldet: Herr Devrient sei plötzlich krank geworden, die Vorstellung könne nicht fortgesetzt werden, es würden aber schnell einige Lustspiele dafür eingeschoben werden ... Und während die Lustspiele mit Emil und Doris Devrient auf der Bühne scherzen und des Publikums Heiterkeit wecken — — liegt Meister Ludwig in seiner Garderobe in Krämpfen besinnungslos da. Nach mehrtägiger Krankheit tritt er wieder als Lear vor die Leipziger und weiß das Publikum so zu erschüttern, daß der anwesende Müllner, welcher doch sonst im hohen Mäße von dem Geiste, der Alles verneint, besessen war, aufs Höchste begeistert von der Wahnsinnscene: sich von König Lear dessen Kranz erbittet und diesen mit nach Weißenfels nimmt: als ein Andenken an das Höchste, was er je auf der Bühne gesehen! Die Leipziger Studenten aber bringen dem Meister Lear im Theater ein donnerndes Hoch — eine Ehre, die sonst nur noch unserem Schiller bei der Aufführung seiner »Jungfrau von Orleans« und Pius Alexander und Amalia Wolff in Leipzig zu Theil geworden war.

Eduard Genast schreibt über diese Vorstellung in seinem »Tagebuche eines alten Schauspielers«:

»Das Haus war ebenso zum Brechen voll, wie das erste Mal. Als ich im Anfange in seiner Garderobe saß, sagte Devrient mir: »Junge, Du glaubst nicht, was für eine Angst ich habe! Wenn ich nur erst über den zweiten Akt weg bin, dann ist Alles gut, aber dieser ist's, der mein Gemüth so furchtbar angreift; Alles, was folgt, ist mir Spielerei, aber in diesem kommen meine Nerven in solche Aufregung, daß ich ihrer nicht Herr werden kann.« — Ich bat ihn, zu Anfang seine Kraft

mehr zu schonen, als beim ersten Male. Er that es auch, bis zu der Stelle: »Höre mich, Natur!« Da brach er die Fesseln seiner Zurückhaltung und wie ein tobender Strom brausten die Gefühle eines verrathenen Vaters und Königs markerschütternd und herzdurchdringend daher. Das Zirpen eines Heimchens hätte man hören können, solche Stille herrschte im ganzen Hause, selbst uns Schauspielern stockte der Athem. Aber nach den Worten: »O Gott, ich werde wahnsinnig!« — da brach ein Beifallsturm los, wie ich ihn noch nie gehört und der gar nicht enden wollte. Ich stürzte in seine Garderobe und küßte seine arme verkrüppelte Hand. »Nun, Junge« — rief er mir mit freudestrahlendem Gesicht zu — »was sagst Du? Siehst Du, nun bin ich über den Berg und werde dem Publikum zeigen, daß ich meine Aufgabe zu lösen weiß.« — Er hielt Wort und stand dem Dichter des Riesenwerks ebenbürtig zur Seite. Sein Auftreten im dritten Akt glich in der An- und Abschwellung der Empfindungen einem sturmgepeitschten Meere; der Kulminationspunkt seiner Darstellung aber war der psychologische Uebergang zum Wahnsinn. Ich stand in der ersten Coulisse, um sein Spiel aufs Aufmerksamste zu verfolgen; alle meine Glieder bebten, als er sich die Kleider abriß, fast um einen Kopf größer wurde und seine Augen den Ausdruck eines Irren annahmen. Von da ab war er ein ganz Anderer: aus dem wüthenden, verzweifelnden Greise war nicht allein in seiner Haltung, sondern auch in seiner Sprache wieder ein gebietender König geworden. Die Begeisterung des Publikums über diese Meisterleistung hatte den höchsten Gipfel erreicht; man wußte nicht, was man ihm, dem Einzigen, alles für Ehren anthun sollte, denn das Hervorrufen, Kränzewerfen und Vivatbringen genügte nicht mehr, und so wurde ihm denn vor dem Theater, als er in den Wagen stieg, noch ein donnerndes Hoch gebracht und ein großer Theil der Jugend geleitete ihn nach Hause!«

Vor mir liegen zwei Charakterköpfe. Ludwig Devrient als König Lear: um die silberweißen Locken den phantastischen

Kranz aus Feldblumen und Aehren gewunden — in dem großen, weit offenen Auge sinnenden Wahnsinn . . . Dann als Mephistopheles . . . Der geistreiche Zeichner dieser Devrientschen Charakterköpfe, Professor Theodor Hildebrand in Düsseldorf, schreibt über dieselben, zunächst über den Mephistopheles-Kopf, der aus einem mit Pelzkragen versehenen Schlafrock hervorragt: »Ich habe das Bild 1825 im Winter gezeichnet, als Studium zum Mephistopheles, und zwar, während er mir im Schlafrock die letzten Scenen aus »Faust« vorlas. Später las er mir auch Richard III. vor. Ich war allein. Das Haar sträubte sich mir auf dem Kopfe, während er las. Es war im Hause von Lutter und Wegener. Obwohl erst einundzwanzig Jahre alt, hatte ich doch den Genuß, fast sämmtliche Shakespearesche Rollen von ihm lesen zu hören. Ich gab damals bei Gropius farbige Kupferstiche heraus. Die Skizzen entwarf ich während der Vorstellung im Theater, bei der Ausführung stand mir Devrient im Kostüm Modell. Den König Lear zeichnete ich in dem Momente, wo er die Worte spricht: »Jede Zoll ein König!«

Bald nach dem »Lear« hatten wir Probe von Kotzebue's »Armem Poeten«. Meister Ludwig wußte mit den einfachsten Mitteln aus dem armen Poeten Lorenz Kindlein das liebenswürdigste rührendste Menschenbild zu schaffen. Schon in der Probe bewegte er mich so, daß ich die Thränen nicht zurück halten konnte. Ich schämte mich und schluchzte: »O, bitte, Herr Devrient, haben Sie Geduld mit der neuen Kollegin. Ich weiß gar nicht, wie Sie es anfangen, aber Sie spielen Einem das Herz aus der Brust.« — Devrient reichte mir die Hand und sagte freundlich: »Besser zu viel Gefühl, mein Fräulein, als kaltes Erwägen. Nur dabei verharrt, das verspricht Gutes.«

Das Urbild des »Armen Poeten« war einst eine in Berlin stadtbekannte Persönlichkeit: der talentvolle Gelegenheitsdichter und Improvisator Gottlieb Wilhelm Burmann, der

unbewußt zu Kotzebue's liebenswürdigster Bühnenfigur Modell gestanden hatte. Gubitz erzählt von ihm: »Er war in alten Tagen und mißlichen Umständen in der Ungerschen Buchdruckerei Korrektor geworden . . . und im Rückblick sehe ich seine gebeugte Gestalt, sein Stübchen und dessen Dürftigkeit noch vor mir. Er war voll Naturgabe, aber freilich bahnlos bei vielem Wissen. Hoffend auf Gönner, die seine in aller Hinsicht stets gutmüthige Willigkeit zum Erheitern ihrer Gesellschaften mißbrauchten, glaubte er irgendwo angestellt zu werden. Wie so mancher Bescheidene wurde aber auch er benutzt, dann getäuscht, und sich darbend durchquälend, blieb er dennoch, trotz harten Elends, in dem er unterging und nur aus Erbarmen ein Sterbelager fand, unwandelbar bei ehrenhafter Gesinnung, ob auch nicht ganz ohne empfindliche Bitterkeit. Das beweisen viele ihm eigenthümliche Züge; wenigstens einer davon sei erwähnt. Besonders hatte ein hoher Beamter, in dessen Gunstkreise Burmann oft mit seinem Geiste erfreute, Versprochenes nicht erfüllt, ihn dann fern gehalten, und als der nothleidende Dichter — fast zwei Jahre unbeachtet — doch ein Mal in Gegenwart eines Freundes wieder zu einem Festmahl des Wortbrüchigen eingeladen wurde, entgegnete Burmanns Selbstgefühl zürnend dem gesendeten Diener:

»Bestell' Er Seinem Herrn: ich will bei ihm nicht essen,
Er hat mich lange Zeit, jetzt hab' ich ihn vergessen!«

Ja, ja, armer Poet! —

In solchen kleinen Genrebild-Figuren, wie der arme Poet Lorenz Kindlein, der getreue Knecht Gottschalk in »Käthchen von Heilbronn« und der Apotheker in »Hermann und Dorothea«, die Meister Ludwig mit Vorliebe spielte, und in vielen seiner komischen, ja burlesken Rollen, wie Körners Nachtwächter, Ferdinand von Meißen in den »Drillingen«, Magister Lämmermeier in »Künstlers Erdenwallen«, Elias Krumm in »Der grade Weg ist der beste!« Hieronymus Knicker, Amtmann. Rührei in Wolffs »Hund des Aubry«, Schneider Fips in

»Gefährliche Nachbarschaft«, Rochus Pumpernickel u. a. erschien Ludwig Devrient mir stets am liebenswürdigsten auf der Bühne, da für diese kleinen Partien seine gebrochene Kraft noch vollkommen ausreichte und man nicht jene entsetzlichen Katastrophen, wie Ohnmachten und Krämpfe zu befürchten hatte.

Aber was wußte der Meister aus den kleinsten vom Dichter nur angedeuteten Rollen zu machen! Meister-Figuren! Ja, sie waren sein höchster Triumph! Und welche erstaunliche Vielseitigkeit und Gestaltungskraft liegt schon in diesem kleinen Rollenverzeichniß! Er, der uns heute als König Lear erschütterte, als Franz Moor entsetzte, als Shylok beängstete und als Richard III. grausen machte — derselbe Meister Ludwig spielte und sang und tanzte morgen die Schornsteinfeger-Witwe Rußkachel und den Schneider Kakadu zum — »Wälzen vor Lachen«, wie der Berliner sagte. Und alle diese heterogensten Rollen und Masken paßten ihm, als wären sie ihm auf den Leib geschrieben und geschneidert.

Ueber zwei solcher kleinen Lieblingsrollen schreibt Rahel im März 1820:

»Dieser Tage sah ich Devrient in zwei Stücken, und war ganz entzückt, Einmal wieder! mit Phantasie und Kunst in Berührung zu kommen! Diese Berührung an sich allein ließ meine schwachen Augen weinen und meine ganz zerstörten Nerven vibriren, wie ein Krampf. Erst mußte ich »Die Eheſcheuen« von Mad. Weißenthurn genießen, — dann gab man: »Der grade Weg ist der beste«, von Kotzebue, wo Kaibel in Mannheim so charmant den hinterlistigen Kandidaten spielt, den ich höchst bewundere. Devrient nahm es mehr als Maske, nämlich als ein Kandidat, wie er jetzt in den letzten zehn Jahren nicht mehr zu sein braucht; die Bühne aber kann das ertragen, wenn die Nebenspieler auch in demselben Sinne verfahren, wie in Frankreich; in diesem Sinne aber war Devrient ein Meister. Affektirte Aussprache eines Ungebildeten; ebenso übertrieben sorgsamer Anzug; glänzend von Neuheit und Reinheit. Puder,

Manschetten; Schleife an der Binde, Schnupftuch aus der Tasche, neueste Schuhe, größliche Schnallen, glänzendster Hut. Steife Mienen! Welche Kunst! Nicht einen Augenblick übertrieben; steif und niedrig und sich vornehm bestrebend. Ganz vortrefflich vollkommen nüancirt; im Ganzen nicht zu altmodisch. — Im »Nachtwächter« von Körner brachte er mich an Komisch, an Tragisch, an Maler, an Dichter hinan! Erstlich hatte er eine andre Sorte krumme Beine, als im ersten Stück, war trotz des Zettels nicht für mich zu erkennen; und ich zweifelte, obgleich er sprach, bis er sagte, er sei der Nachtwächter! Er war angezogen und sah aus, wie man in allen brandenburgischen Dörfern, wo man Pferde wechselt, Kerle findet mit Jacken, Pantoffeln und Nachtmützen, die keine Postillone und keine Schmierkerle sind, aber doch mit dem Stummel im Maul mit raisonniren und die Klugen auf dem Hof oder vor dem Hause sind; sprach kraß brandenburgisch. Prahlerig, mit ausgeschrieener überlauter Stimme, mir dem schärfsten rrr. Sein Ganzes war Prahlen; und dies aus dem Elend, wie es bei uns ist, bis zur Tragik herangeführt: und über jedes Einzelne mußte man lachen. Solche Aussprache! Alles, was man je in der Art gehört hatte, zusammengefaßt. Die Vornehmen sah man darin: die Provinz; der Menschen allgemeine Lage; Möllendorf, den Seligen, in seinem Ursprung, zum Beispiel; Sprache, Prahlen, Alles! Ein Maler gehört dazu, dies aufzufassen, bis in der Haltung der Finger: und das nicht wie Iffland; sondern von innen her: erfüllt von seinem Vorbild, nicht vom Parterre. Dann ward er ahnender Dichter: das Phantastische, Traurigste ahnend, als er absingt; wie ein Shakespearescher! Erst tutet er, singt ab, dann ein Lied vor seinem Fenster, wegen seiner Mündel; dann jodelt er zuletzt. Mit einer Falschheit im Accent, Ton, Artikuliren und Beginnen — und doch mit einer Ahnung und Hindeutung auf Hohes: daß ich so applaudirte, daß ich auf der Stelle Migraine bekam.«

Als Lämmermeier frappirte er durch die glücklichste Ver-

wandlung des burschikosen Magisters in einen stutzerhaften Aventurier.

Sein Fallstaff in Heinrich III. — eine Rolle, die Iffland sich nie zu geben getraute — sprudelte förmlich über von derbkräftigem Humor, toller Laune und genialer Liderlichkeit. Wenn dieser dicke schmutzige gemeine Witzling sich wie ein volles Faß auf die Scene förmlich kugelte, so erdröhnte das Haus schon von homerischem Gelächter. Daß der widerliche Schmarotzer keinen Ekel, sondern nur stürmische Heiterkeit erregte — das war eben der Triumph von Meister Ludwigs göttlicher versöhnender und mildernder Kunst.

Aber wahrhaft grausenerregend war der Anblick, als dieser aufgeschwemmte »Fleischberg«, dieser lustige Galgenstrick, drollige Lügner und Prahlhans einst auf offener Scene seinen nervösen Anfall bekam und der Länge nach zu Boden fiel. Die Augen quollen förmlich aus dem feisten runden rothgeschminkten Gesicht, die hochaufgepolsterte Brust athmete schwer, die gichtgekrümmten Finger zuckten und zupften durch die Luft, wie im Flockenhaschen der Sterbenden . . . Und doch war der arme Meister John-Devrient bei voller Besinnung während dieses Zufalles.

Genast sah Devrient diese Rolle einst im vollen Rausche spielen — und dennoch meisterhaft, genial. Er lernte den großen Ludwig 1819 in der Weinstube von Lutter und Wegener kennen und sollte mit Meister John später ins Theater gehen... »Bis dahin wurde gezecht und die lustigsten Anekdoten erzählt, worin Devrient ebenfalls Meister war. Endlich erinnerte ich ihn, daß es wohl Zeit sein möchte, zu gehen. »Na, so komm mein Junge und begleite mich ins Theater!« — Als wir auf die Straße kamen, erfaßte mich eine namenlose Angst, denn jetzt erst bemerkte ich, daß er einen tüchtigen Spitz hatte. In seiner Garderobe im Opernhause angelangt, mußte ich ihm, während er sich ankleiden ließ, die Rolle des Fallstaff überhören. »Du brauchst mir nur anzuschlagen, mein Junge!« —

bemerkte er. Dieses vertrauliche Du gebrauchte er stets bei jungen Schauspielern, denen er wohl wollte. Ja, Du lieber Gott, was half mir das Anschlagen? Ich mußte ihm die ganze Rolle souffliren, denn er wußte kein Wort. Du mein Himmel, dachte ich, wie wird das werden! — und ging mit großer Besorgniß in den Zuschauerraum ... Gleich bei seinem Erscheinen wurde Devrient vom Publikum mit einem Beifallsturm begrüßt, der sich bis zum Schluß seiner Darstellung zum endlosen Jubel steigerte. Welchen Eindruck das Spiel dieses unerreichbaren Meisters auf mich machte, kann ich mit Worten nicht beschreiben, aber unauslöschlich lebt es in meiner Seele fort, wie es Jedem gehen wird, der das Glück hatte, ihn in dieser Rolle zu sehen. Das war ja ein ganz anderer Mensch, als der, dem ich in der Garderobe die Rolle überhört hatte. Hier war Alles die größte Sicherheit und die Worte sprudelten nur so hervor. Dabei wußte er sein glückliches Nachahmungstalent aufs Köstlichste zu gebrauchen. In der Scene in der Schenke nach dem Raube, in welcher Falstaff zuerst den König vorstellt, sprach er, als ob man Mattausch, der an diesem Abend den König spielte, hörte — und wie alsdann der Prinz, den Krüger gab, den Stuhl einnahm und Falstaff den Platz des Prinzen vertrat, glaubte man eine und dieselbe Person zu hören, denn täuschend kopirte er das dumpfe hohle Organ des Letzteren. Leider hatte ich zu jener Zeit nur Gelegenheit, den Meister in dieser Rolle zu sehen, und offen muß ich gestehen, daß ich dieselbe nie wieder in solcher Vollendung gesehen habe. Alle übrigen Darsteller waren Pygmäen gegen ihn. Ich hatte während meines Aufenthalts noch mehrere Male das Glück, seine Gesellschaft zu genießen und gewann den Menschen trotz seiner Schwäche ebenso lieb, wie den Künstler. Wie entsetzlich er aber in seine Gesundheit wüthete, davon sollte ich mich an dem erwähnten Abende überzeugen. Nach jedem Akt ging ich in seine Garderobe, um ihm mein Entzücken mitzutheilen; da bemerkte ich, wie er aus einer Flasche, ehe er die Bühne betrat,

lange Züge that; ich fragte den Garderobier, ob das Wein wäre, und zu meinem Entsetzen hörte ich, daß es Rum sei. Die große Flasche war noch vor Ende des Stücks geleert. Als ich Abschied von ihm nahm, sagte er mir Folgendes: »Nun, mein Junge, ich habe Dich einen Akt in »Figaro's Hochzeit« gesehen und ein ganz schätzbares Talent in Dir gefunden, aber Du hast noch viel zu lernen. Arbeite daher tüchtig fort und bleibe auf dem Wege der Wahrheit, so kann Dir's mit der Zeit nicht fehlen!«

Ja, auf dem Wege der Wahrheit! Daß Meister Ludwig diesen nie und nimmer verließ — das war seine höchste Kunst — sein Triumph der Menschendarstellung.

Welch ein köstliches reines Bild der Wahrheit war sein Koch Syrus in dem Maskenstück: »Die Brüder«, von Terenz, welche Goethe zuerst 1801 am Geburtstage der Herzogin Anna Amalia nach einer Uebersetzung von Einsiedel auf die Weimarsche — ja, auf die Deutsche Bühne gebracht hatte. — Der eigentliche Wiederentdecker und Wiedererwecker des alten Römerstücks war Schiller. Denn dieser schreibt im December 1795 an Goethe: »Sie sprachen von einer so großen Theuerung in der Theaterwelt. Ist Ihnen nicht schon der Gedanke gekommen, ein Stück von Terenz für die neue Bühne zu versuchen? Die Adelphi hat ein gewisser Romanus schon vor 30 Jahren gut bearbeitet, wenigstens nach Lessings Zeugniß. Es wäre doch in der That des Versuchs werth. Seit einiger Zeit lese ich wieder in den alten Lateinern und der Terenz ist mir zuerst in die Hände gefallen. Ich übersetzte meiner Frau die Adelphi aus dem Stegreif und das große Interesse, das wir daran genommen, läßt mich eine gute Wirkung erwarten. Grade dieses Stück hat eine herrliche Wahrheit und Natur, viel Leben im Gange, schnell decidirte und scharf bestimmte Charaktere, und durchaus einen angenehmen Humor!«

Durch Wolff waren »Die Brüder« dann auch nach Berlin gekommen. Um das Mienenspiel nicht zu zerstören,

wurden keine ganzen Gesichtsmasken angewendet, wie zur Zeit, als die Adelphi zuerst auf die Bühne kamen, sondern nur Nase, Kinn — und wo's Noth that, auch wohl Backen und Stirn.

Was der gelehrte Archäolog und Kritikus Böttiger über den ersten Weimarschen und überhaupt Deutschen Koch Syrus — über Becker sagt, das paßt in noch höherem Maße auch auf den Syrus Meister Ludwigs. In jener Kritik Böttigers vor just drei Viertel Jahrhunderten heißt es:

»Die Masken des . . . Sanio und des Sklaven Syrus waren nach den noch vorhandenen Reliefs in der Villa Albani und den Herkulanischen Gemälden so sprechend kopirt, daß man sich bei ihrem Anblick wirklich in das Alterthum versetzt glaubte. Beim Sanio war das streifige Gewand als Abzeichen seines Metiers nicht vergessen. Syrus (Becker) wurde unübertrefflich wahr und behaglich gespielt. Der vorwärts gebogene watschelnde Gang, das Streicheln des wohlgenährten Bäuchelchens und vor Allem die listige Miene und die spöttische Oeffnung des Mundes, die uns auf allen alten Masken so karikaturmäßig erscheint, waren hier in ein vollkommenes Ganzes trefflich verschmolzen, und Jedermann, dem dieser Syrus mit seinen hundert Lazzis ein Lachen abgewann, mußte gestehen, daß dies Alles durch die Maske, die dem untern Theil des Gesichts eine flache Rundung und Festigkeit gab, volle Bedeutung und Nachdruck erhalte. Schon sein Anblick verbreitete ein gewisses lächerliches Wohlbehagen, und so oft er abtrat, waren alle Hände in Bewegung . . .«

Und doch wurde jener »unübertreffliche« Syrus Beckers nach Wolffs Urtheil, der in Berlin das Stück nach dem alten Weimarschen Muster inscenirte und einstudirte, von Devrients Syrus weit übertroffen. — Meister Ludwigs Syrus-Maske hatte eine hinaufgezogene breite Stumpfnase — hochstrebende Augenbrauen — dicke falsche Backen und eine wohlgepflegte Leibesrundung. — Auch Wolff und Lemm waren in den beiden Hauptrollen ausgezeichnet.

Wie übermüthig lustig spielte Meister Ludwig mit mir in dem närrischen, fast kindisch komischen Singspiel: »Die Hottentottin« — das und die man sich heute auf der vornehmen Berliner Hofbühne kaum denken könnte.

In der »Hottentottin« war Devrient der bramarbasirende aufschneiderische Hagestolz, der vorgibt, in allen Ländern der Welt gewesen zu sein, alle Sprachen zu sprechen ꝛc. Die Pseudo-Hottentottin spielte ich. Zuerst erscheine ich als elegante Dame und dann als Wilde, um den überspannten Vetter, der für Wildniß schwärmt, als Hottentottin zu erobern.

Welch' eine Angst und Noth mir mein von der sparsamen Intendanz geflicktes und gestücktes Hottentotten-Kostüm machte, habe ich schon in einem früheren Kapitel erzählt. Und nun sollte dies Stück und dies Gestückte gar in einer Festvorstellung bei Hof in dem reizenden Bijou-Theater des Neuen Palais bei Sanssouci vor den kaiserlich russischen Gästen gegeben werden!

In dem kleinen, glänzend beleuchteten Saal vor den gelangweilten hohen Herrschaften, die nicht zwei Schritt weit vom Orchester entfernt saßen, zu spielen! — das beängstigte mich schon genügend, und nun gar noch in dem Kostüm!

Ich war außer mir und klagte, wie so oft, dem lieben Kollegen meine Noth: »Bester Herr Devrient, mir ist schrecklich zu Muthe. Bei dieser Beleuchtung und in diesem alten Kostüm auftreten — ohne Lorgnette ist der angeflickte hochrothe Saum zu sehen. Man wird mich verhöhnen. Und vor diesem marmorkalten Publikum, dem das Lachen zu gering scheint, singen und Solo tanzen zu müssen — ich bebe.«

»Ah, bah! Kinderei!« erwiderte Devrient. »Was gehen uns die hohen Herrschaften an? Wenn sie von Fleisch und Bein sind, wollen wir sie schon warm bekommen. Ich werde ihnen ein Kauderwelsch vorschwätzen, daß ihnen der Kopf brummt, und werde ihnen Töne vorsingen, daß ihnen schwindlich werden soll. Ein Hottentottisch sollen sie hören — passen Sie einmal

auf! Tanzen Sie nur frisch drauf los, Sie tanzen ja charmant, und Sie singen ja auch hübsch; also Courage! Das Stück wird auf allerhöchsten Befehl gegeben; darum haben wir uns also um die läppische Farce nicht weiter zu kümmern.«

Die gefürchtete Scene kam. Ich hatte mit Devrient ein Duett zu singen, nach der Melodie des Duetts aus der »Zauberflöte« zwischen Papageno und Papagena. Jedesmal überraschte mich Devrient mit anderen hottentottischen Worten. Das Publikum konnte gar nicht beurtheilen, wie erfindungsreich er war. Das Duett begann also nach der Melodie »Pa . . pa . . Pa . . pa . . Pa . . pa . . geno«, die ich den lieben Leser im Geiste mitzusummen bitte. Devrient sang mit seiner urkomischen, heiser krächzenden Stimme: »Ritsch li clum, ru britsch brätsch tschum tschi« in raschem Tempo. — »Bim squam letsch bu natsch qual brumm schwa« sangen wir Beide aus vollem Halse. Und siehe da, die Marmorstatuen thauten wirklich auf, sie lachten, riefen Bravo, applaudirten sogar. Devrient erfand Unglaubliches im Bereich der wilden Sprachen, mein Solotanz ging wider Erwarten trotz des erröthenden Saumes gut, und Hofrath Esperstädt kam nach dem Stückchen auf die Bühne und verkündete uns holdselig lächelnd, daß die allerhöchsten, höchsten und hohen Herrschaften äußerst befriedigt gewesen seien.

»Nun«, rief Devrient triumphirend, »habe ich nicht recht prophezeit? Sehen Sie, liebstes Fräulein, wenig Respekt vor den Zuschauern und auch nicht allzuviel Respekt vor der Sache — es ist bisweilen nothwendig. Gewisse Rollen muß man beim Schopfe fassen und sie sich zurecht machen. Wenn man sie zu ehrerbietig behandelt, schlagen sie Einen todt.«

Und schon am nächsten Abend war dieser freche Fallstaff — dieser pfiffige Syrus — dieser tolle Hottentotte der rührendste Schewa in Cumberlands »Juden« ein Kabinetstück von treuer liebenswürdiger Detailmalerei. Wie wußte dieser Schewa die Kontraste zu pointiren und doch zu verbinden! Dieser Jude

forderte Menschenachtung: nicht nur im Spiel von den Mitspielenden! Nicht nur von dem ergriffenen Zuschauer — — nein, von der ganzen Menschheit für die unterdrückten Brüder, mögen sie Christen, Juden oder Heiden heißen. Wie packte — erschütterte dieser Schewa in der Scene, da der vornehme christliche Bankier sich an dem armen alten lächerlichen Juden vergreift. Nicht der Jude empört sich in dem Mißhandelten — nein, der zertretene Mensch. Vor unsern Augen fällt Stück für Stück von dieser armseligen Hülle, von diesen Wunderlichkeiten und Absonderlichkeiten, hinter denen sich der »Mensch« Schewa vor den Judenhassern zu verbergen suchte — — und dieser Mensch Schewa wächst aus dem verachteten, lächerlichen Juden vor unseren Augen Zoll für Zoll zu einer gradezu tragischen Würde empor — riesengroß!

Von der feinen Genre-Malerei, mit der Devrient diesen geizigen Juden ausstattete, hier nur wenige Detail-Züge: Das sorgfältige Besehen des Geldes und der Dokumente, ob er auch nicht betrogen werde, — das behutsame Verbergen der Brieftasche und Zuknöpfen der Tasche, — die Sorgsamkeit, mit der er beim Niedersetzen die Rockschöße aufhebt, um die Kleidung nicht abzunutzen . . . solche Einzelheiten muß man gesehen haben, um das vollendete Bild zu würdigen, das der geniale Künstler daraus zu schaffen wußte.

An diese Schewa-Brieftasche knüpft sich eine Anekdote, die ich hier wohl einschieben darf.

Als Devrient in Hamburg den Schewa spielte, hatte der oft sehr Zerstreute in der Scene mit dem Bankier Bertram die verhängnißvolle Brieftasche vergessen. Er greift in die Brusttasche — sie ist leer. Schnell gefaßt flüstert Schewa dem Bankier zu: »Ich habe meine Brieftasche vergessen — extemporiren Sie, bis ich wieder komme . . .« — »Und was extemporirte dies geistreiche Kameel Gloy?« — erzählte Meister Ludwig später oft mit unnachahmlicher Komik — »hören Sie

und schaudern Sie.« Dann kopirte er Gloys Stimme täuschend: »Der verdammte Jude hat seine Brieftasche vergessen und ich muß hier nun stehn und extemporiren . . . Wie kann der verdammte Jude nur seine Brieftasche vergessen?« . . . und so mit Grazie in infinitum weiter, — unter dem homerischen Gelächter des Publikums — bis der unglückliche Schewa mit seiner Brieftasche wieder auf die Scene stürzt. —

Die schwerste Aufgabe für Devrient-Schewa aber war doch die: diesen hungernden, feilschenden, wuchernden Juden, der sich später als der uneigennützigste Wohlthäter der Menschheit entpuppt — diesen »umgekehrten Shylock«, wie ihn ein Kritiker genannt hat, überhaupt . . . möglich zu machen! Diesen Schewa, der — als er an Adolf Bertram 300 Pfund verborgt hat — folgenden selbstquälerischen Monolog hält:

»Ach! ach! muß ich doch greinen — kann mir nicht helfen. — Schewa, Du bist ein Narr. Dreihundert Pfund täglich — wie viel macht das im Jahr? — O Jemine! Ich bin ruinirt, ausgehungert, zur Pfennigkerze eingeschrumpft! Ihr sollt's aber büßen, ihr Eingeweide! Vierzehn Tage will ich kein Fleisch essen, will Luft saugen als Nahrung, mich am Dampf einer Aldermansküche satt essen! Ja, ja! Doch gemach, Freund Schewa — auf ein Wort! Bist Du nicht reich? wunderbar reich? abominabel reich? Und doch lebst Du nur von dürren Krumen, läßt Deinen Appetit darben, um Deine Liebe zu mästen! Verdammst Dich zu einem Leben der Armuth, damit der Arme im Ueberfluß lebe! Nun, es sei! So lange Du ein Knicker nur auf Deine eigenen Kosten bist, magst Du an diesem ärmlichen Gewande Gefallen finden und die Verachtung der Welt für Nichts achten!« . . .

Diesen Schewa, der hungerte und wucherte, um sein Geld mit vollen Händen der Armuth zu geben, — der seine Rolle und das Stück mit den Worten schließt:

»Wo ich den Schatz jetzt hinterlege, da wird er wiedergefunden werden von Dem, der da sucht. Ich begrabe ihn

nicht in einer Synagoge oder sonstigem Denkmal; ich verschwende ihn nicht an Eitelkeit oder öffentliche Werke; ich hinterlasse ihn einem barmherzigen Erben und erbaue mein Spital im menschlichen Herzen . . .«

Diesen problematischen Schewa machte Meister Ludwig auf der Bühne nicht nur möglich — — er machte ihn auch wahr!

Ueber Devrient-Schewa und dessen Antipoden, den Devrient-Shylock, schreibt Zelter im Mai 1815 — also bald nach Meister Ludwigs Engagement in Berlin — an Goethe:

»Gestern habe ich unsern neuen Schauspieler Devrient den Shylock spielen sehn. Der Beifall, den ihm unser Publikum bisher reichlich mitgetheilt hat, bezog sich besonders auf Judenrollen, indem er das Jüdische Deutsch mit großer Vollkommenheit spricht. Dies fand nun auch hier statt, doch nicht auf Ifflands Art, der die Lacher zu gewinnen wußte; die Rolle ward wahrhaft tragisch, von vornherein bis ans Ende und ich habe nichts Schöneres in der Art gesehn. Dabei war er höchst wahr kostümirt, wie ein Jude und wie ein Venetianischer Jude (wiewohl ich noch keinen gesehn habe, aber auch keinen andern zu sehn begehre), so stand, so schritt, so trug er sich, so kroch er, nach seinem Rechte, nach seinem Stande und stellte einen rechten Kaufmann dar, wie ihn Venedigs Gesetz zu sein erlaubt. Dabei blieb er die nämliche Person und zugleich ein ganz anderer Mann, nachdem er mit dem Antonio, mit dem Dogen, mit der Portia oder mit seiner Tochter sprach. Vorige Woche habe ich ihn den Schewa spielen sehen, aber ganz verschieden von jetzt und wieder trefflich kostümirt und das jüdische Deutsch mit einer Wahrheit und Ernsthaftigkeit, die bezaubernd ist. Besonders soll nicht vergessen werden, wie er das Ende seiner gestrigen Rolle zu halten wußte. Von da an, wo er das Messer in der Hand, den Spruch des jungen Rechtsgelehrten hört, bemerkte ich im Publikum den

Effekt des Versöhnungsaktes; ein unwillkürliches Mitleiden drängte sich auf, insofern Jeder im Tiefsten fühlt, daß der Jude eigentlich vom Rechte betrogen wird, und so ist der Kerl vom Theater, wie ein untergehender Mond, und hinterläßt einen Antheil, den sich Niemand leicht gesteht und desto tiefer fühlt, der aber ganz unmöglich wird, wenn die Rolle nicht mit dem bittern religiösen Ernst gespielt wird, der ihr zukommt . . .«

Nicht weniger tragisch-groß war Meister Ludwig als Ossip in Raupachs »Isidor und Olga«. Das jetzt längst veraltete Stück machte in den zwanziger Jahren das größte Aufsehen. Es zeichnet sich durch edle Einfachheit aus, schildert in ergreifender Weise die Greuel der Leibeigenschaft in Rußland und hält streng die drei Aristotelischen Einheiten inne. Unvergeßlich bleibt mir die Scene, wie der arme zertretene, um sein ganzes Lebensglück bestohlene Ossip-Devrient — in eleganter russischer Tracht auftretend — als eine Art gezwungener Hofnarr dem Fedor seine Geschichte und sein Geschick erzählt — mit dämonischer Gewalt — verbissen — ingrimmig . . . Aber am Schluß, wie er von seiner Liebe zu Axinia spricht — da bricht sein reiches warmes Gefühl durch, wie eine erlösende Sonne durch düstere Sturmwolken! Welche Herzenstöne standen diesem Ossip zu Gebote bei den Worten: »Meine Axinia hatte Augen, wie Veilchen. Wenn ich seitdem Veilchen sehe, muß ich weinen . . . Sie starb, da sie mein Kind gebären sollte . . . Gott sei Dank, sie nahm es mit in's Grab! — — Fedor, warum lachst Du nicht über den närrischen Hofnarren?!«

Dann wie erschütternd als »Unbekannter« in »Die Galeerensklaven, oder die Mühle von St. Alderon«, von Theodor Hell nach den deux forcats bearbeitet, 1823 zuerst mit melodramatischer Musik von Schubert und Lindpaintner gegeben. Gleich bei seinem ersten Auftreten zeichnete Meister Ludwig sich durch vollendete Genremalerei aus: Wahrheit! Wahrheit! in jedem Zuge, selbst im kleinsten. Wie charakteristisch ist sein zerfetztes Kostüm, sein ganzes Erscheinen als französischer Marodeur auf dem

Rückzuge von Moskau! Wie haben Hunger — Kälte — Elend jeder Art ihn heruntergebracht! Todtmüde schleppt er sich dahin . . . Nur der alte Spitzbubenblick des verruchten Galeerensklaven ist ihm geblieben. Kaum vom Hungertode gerettet — hei! wie bricht da die alte Bosheit ihm aus allen Poren wieder hervor! Mit welchem unnachahmlichen Jauchzen schwenkt er triumphirend den Hut! . . . Doch am Schluß fällt der ertappte Galeerensklave, der abgehärtete Bösewicht in eine stumpfe Gleichgültigkeit, als die Ketten ihm wieder angelegt werden. In seinem Blick liegt das trostlose Wort: für immer! — Und doch wenden wir uns nicht voll Ekel von diesem Scheusal und Abschaum der Menschheit ab! Meister Ludwigs geniale verklärende Kunst wußte auch hier das Bild einer interessanten — ja, schönen Häßlichkeit zu schaffen. — Den liebenswürdigsten Kontrast zu diesem rettungslosen Bösewicht bot der schöne Rebenstein als unschuldiger Galeerensklave.

In Shakespeare's »König Johann« gab er den Hubert in der Scene: wo dieser dem Prinzen Arthur die Augen ausbrennen soll — in der Hand wirkliches glührothes Eisen, im Auge lodernde Schrecken — so entsetzenerregend, daß diese Scene nie ohne Angstschreie und Ohnmachten im Publikum vorüberging.

Ueberhaupt die Macht dieser Augen voll schwarzer Glut! Alte Berliner, die den alten Fritz noch gesehen, bezeugten: dessen berühmte zündende Augenstrahlen hätten vor einem Blick Ludwig Devrients erbleichen müssen.

Vor der dämonischen Kraft dieser so plötzlich aufblitzenden — ja, versengenden Augen brach einst die junge Schauspielerin, welche Devrients König Richard III. ein Körbchen mit Kirschen überreichen sollte, auf offener Scene ohnmächtig zusammen. — Und doch war der arme alte Devrient damals nur noch ein — Schatten seiner Selbst!

Louis Schneider erzählt: daß er selber in Raupachs Posse »Die feindlichen Brüder« eines Abends vor den flammenden Blitzen dieser Augen Gedächtniß und Sprache verlor!

Eduard Devrient, der von 1819 an bis zum Tode Meister Ludwigs, also vierzehn Jahre lang mit seinem genialen Onkel dieselben Bretter betrat, charakterisirt uns den großen Schauspieler sehr treffend:

...»Der enthusiastische Beifall eröffnete ihm das weiteste Gebiet der verschiedensten Rollenfächer, drängte ihn oft zu Aufgaben, die seiner nicht würdig waren, verführte ihn auch zu solchen, die seiner künstlerischen Individualität durchaus nicht zusagten. Dahin gehörten alle, welche gleichgewichtige edle Haltung in Rede und Gebärde, Anstand, Würde und Weltton forderten.*) Er war ein Antagonist der Weimarschen Schule und alle blos rhetorischen Rollen mißlangen ihm. Er besaß weder Anmuth, noch Adel und Flüssigkeit der Rede, seine Sprache hatte einen hohlen nasalen Kehlton und stieß auf die Accente, wodurch namentlich der Vers nicht selten zerrissen wurde. Ideale Menschen in reinem Ebenmaß darzustellen, war Ludwig Devrients Bestimmung nicht, die schöne Form stand ihm nicht zu Gebote; sein Geist jagte in einer Art von dämonischer Lust an den Grenzen des Menschlichen nach seinen extremen Erscheinungen. — Das Außerordentliche, Entsetzliche, Grausenerregende, das Bizarre und das Lächerliche, von den feinsten leisesten Zügen bis zum letztmöglichen Grade des Ausdrucks — das war das Gebiet, welches er mit genialster Charakteristik und wahrhaft poetischem Humor beherrschte. Hier diente das spröde Organ mit der erstaunlichsten Biegsamkeit den mannigfachsten Stimmveränderungen, die schmächtige mittelgroße Gestalt vermochte sich in hundert verschiedenen Figuren förmlich zu verwandeln, das längliche Gesicht mit den etwas schlaffen Wangen, der krummen spitzen Nase, die von der Höhe des

*) So gelangen ihm nicht der Carlos in »Clavigo«, der Marinelli in »Emilia Galotti« und Don Guiterre in Calderons »Der Arzt seiner Ehre«. Mit seiner Darstellung der letzteren Rolle war er selber so wenig zufrieden, daß er sie an Lemm abgab. A. W.

Naſenrückens an ſeltſam ſeitwärts herabgebogen war, verwandelte ſich — trotz dieſer ausgeprägten Phyſiognomie — nicht nur für jede Rolle, nein, von einer Rolle zur andern im wunderbarſten Mienenſpiel. Das große feurige Auge, ſchwarz wie das reiche weiche Haupthaar, im frappanteſten Rapport mit dem unausſprechlich ausdrucksvollen Munde, konnte wahrhaft erſchreckende Blitze der wildeſten Leidenſchaft, des grimmigſten Hohns ſchleudern, aber auch mit der liebenswürdigſten Schalkheit freundlich anziehen . . . Dieſelben Schauer dämoniſcher Offenbarungen — (wie als Franz Moor) — trugen andere ſeiner Werke: die Wahnſinnſcenen des Lear, die geſpenſtige Geſtalt des Oberrichters Gottlieb Cooke, die furchtbare mitleidswerthe Wuth des Shylok und manche der erſtaunlichen Produktionen ſeiner ſpäteren Berliner Periode. Vergleicht man damit die ſaubere, bis ins Kleinſte gehende treue Genremalerei ſeines Juden Schewa, die rührende Naivetät und Gutherzigkeit des armen Poeten, die drollige gutmüthige Bornirtheit in Rollen, wie Baron Scarabäus, — ſieht man, daß er poſſenhaften Rollen, wie der Nachtwächter, Schneider Fips ꝛc. den feinen Reiz der ſicherſten Charakteriſtik anzuſchaffen wußte, — daß Wiener Chargen, wie Schneider Kakadu und Rochus Pumpernickel, ihn zum Volkskomiker machten und nicht nur das Publikum, ſondern auch ſeine Mitſpieler dergeſtalt mit Gelächter überwältigten, daß dadurch Pauſen in der Darſtellung entſtanden: ſo kann man den Umfang des Genies ermeſſen, mit welchem Ludwig Devrient ſeinen Einfluß auf die Kunſtentwicklung äußerte. Dieſer Moment tritt weſentlich im April des Jahres 1815 ein, da er die von Iffland ihm bereitete Stellung einnahm . . . Aber in einem Punkte, und in einem höchſt bedeutenden, war ſeine Individualität ſchon in ſeiner Breslauer Periode vollendet: in dem der künſtleriſchen Geſinnung! Wie in Ludwig Devrient noch ein Mal die ganze Kraft der Intuition in der Schauſpielkunſt ſich äußerte, — dies totale Aufgehen in den darzuſtellenden Charakteren, dies

völlige Hineinleben durch unmittelbare innere Anschauung, wobei die Fülle der frappantesten Naturmotive wie unwillkürlich hervortrat und dem Zuschauer die vollständigste Täuschung des Lebens brachte — ebenso erschien in Ludwig Devrient noch ein Mal die echt künstlerische Liebe und Treue. Prätention und Beifallsbuhlerei waren ihm fremd. Sein Spiel war überaus effektvoll, von einem glühenden Kolorit, jene Bescheidenheit der Natur, worin Schröders Gestalten sich auszeichneten, hatten seine Gestalten nicht; sie waren im Gegentheil stark markirt, verriethen des Meisters gereizte und aufs Aeußerste gespannte Auffassungsweise und balancirten oft auf der haarscharfen Grenze zur Uebertreibung, welche Grenze er mit sicherer Kraft inne zu halten vermochte — aber alles dies war ihm durchaus natürlich, er sah die Menschen so, wie er sie gab; keine Absicht, dadurch Effekt zu machen, kam dadurch in seinen Sinn.

Ihm war es nur um sein Kunstwerk zu thun. Sein Studium einer Rolle war ein unausgesetzter Umgang mit dem Menschen, den er sich dafür erfunden hatte. Er verkehrte mit ihm im größten Behagen und mit wahrer Zärtlichkeit. Er bildete die Gestaltung seiner Phantasie nicht aus, er schmückte sie nicht mit Einzelheiten — nein, er nahm diese von Tag zu Tag an ihr wahr; sie gingen ihm an ihr auf zu seiner herzlichsten Lust, die er dann das dringendste Bedürfniß hatte, mitzutheilen. So trat er endlich mit der Gestalt, die er sich angelebt hatte, vor das Publikum hinaus; er führte sie auf mit der Freude und dem Wohlgefallen, womit man ein liebes Kind den Leuten zeigt. Er ließ sie vor dem Publikum sich ausleben, wie sie vor ihm gelebt hatte, wie sie ihm gefallen hatte und anders nicht.

Ludwig Devrient schien bestimmt, durch die Treue und die Reinheit seines Vortrags wieder gut zu machen, was Ifflands Beispiel Gefährliches gehabt. Da war keine Prätention, kein Bestreben, die Aufmerksamkeit vornehmlich an sich

zu fesseln, keine kokette Manier, keine Mosaik von einzelnen sorgsam bereiteten Momenten; Ludwig Devrients Spiel ging lediglich aus der Natur und konsequenten Nothwendigkeit seiner Gestalten hervor, wie er sie nun einmal erfunden hatte. Er *lebte* seine Rollen, er *spielte* sie nicht. Daher kam es auch, daß er gar keiner Kunstgriffe mächtig war, um Rollen, die ihm nicht angemessen waren, deren er sich nicht völlig bemächtigen konnte, dennoch zu einer gewissen Geltung zu bringen, oder nur ihre Mängel glänzend zu verbergen, wie Iffland das meisterlich verstand. Was Ludwig Devrient nicht vollkommen leisten konnte, mißlang ihm auch total. In gewissen deklamatorischen und Repräsentationsrollen war er förmlich stümperhaft; die künstlerische Technik war nur da im höchsten Maße in seiner Gewalt, wo er sich der innersten Lebensnerven und Lebensgeheimnisse einer Menschengestalt bemächtigt hatte.

Wir haben an Ludwig Devrient die Verstörung seines rein menschlichen Lebens tief zu bedauern, sein künstlerisches Sein dagegen — für das er eigentlich nur da war — zeigt uns das Muster einer unerschütterlichen Moralität. Die Reinheit, ja, man muß es so nennen: die Keuschheit seiner Muse gab sich nur der wahren Liebe hin; niemals hat sie um äußern Vortheil, um den Beifall der Menge, um den Triumph des Augenblicks auch nur die leiseste Gunst gewährt, oder die Decenz ihrer sich selbst getreuen Natur verletzt . . .«

Ja, diese böse »Verstörung seines rein menschlichen Lebens« ist tief zu beklagen! Die innigste Wehmuth erfüllt mich, wenn ich an diese Verstörung zurückdenke. Und doch darf ich in diesen Erinnerungen nicht schweigend darüber hinweg gehen. Sie würden eine klaffende Lücke aufweisen — eine Lücke in der Wahrheit meiner Aufzeichnungen. Um dieser Wahrheit willen darf ich hier das Wort nicht unausgesprochen lassen:

Ludwig Devrient, der größte Charakter auf den Brettern — ist traurig untergegangen im Leben durch Mangel an — Charakter!

Um dies zu begründen und zu — entschuldigen, müssen wir hier zunächst einen Blick auf die Geschichte dieses armen verstörten Lebens zurückwerfen.

* * *

In den Taufregistern der Französischen Kirche auf dem Gensdarmenmarkte zu Berlin heißt es im Jahre 1784:

Le Premier Janvier Mille Sept Cent Quatre-vingt-Cinq. Mr. le Pasteur Erman a baptisé en Chambre Daniel Louis né le Quinze Décembre Mille Sept Cent Quatre-vingt-quatre à 1½ heure du matin, Fils de Philippe Devrient, négociant, natif de Prenzlow et d'Anne Marie Wall, sa femme; native de Berlin. Il a été présenté par Frédéric Daniel Patz, Trésorier à Schwedt, son Grand-Oncle maternel, et Louis Wall, son Oncle, et par Susanne Devrient, née Barez, ses Parrains et Maraine.

Dieser kleine Daniel Ludwig Devrient, geb. den 15. December 1784, Brüderstraße Nr. 19 zu Berlin, war bestimmt: dereinst unser großer Meister Ludwig zu werden. Aber obgleich der Vater, ein wohlhabender Seidenhändler, sich — wie wir aus dem Taufschein ersehen — zur Französischen Kirche und zur Französischen Kolonie hielt, so stammte die Familie doch nicht aus Frankreich, sondern aus den Niederlanden und schrieb sich ursprünglich: De Vrient.

Des armen kleinen Daniel Ludwig Kindheit war keine sonnige. Die Mutter starb bald nach seiner Geburt und in Folge derselben — und das konnte Vater Philipp dem unschuldigen Urheber nie vergessen. Schon der Anblick des Kindes berührte ihn schmerzlich — bitter. Dessen Erziehung blieb einer hartherzigen Wirthschafterin überlassen, die kein Gefühl hatte für dies liebevolle und liebebedürftige knospende Menschenherz und kein Verständniß für diesen frühreifen, eigenartig sich ent-

faltenden Geist — bald weich träumerisch, bald die ausgelassensten Possen treibend. Ludwig war ein seltsamer, schwer zu ziehender Knabe mit einem Gemisch von Trotz, unbändiger Leidenschaftlichkeit — und überströmender Gutherzigkeit. Auch hatte des Kindes wilde ungezügelte Phantasie, die sich in tollen Launen, wirren Erzählungen und oft abschreckenden Gesichtsverzerrungen und Grimassen Luft machte, nicht selten etwas Unheimliches ... Mademoiselle und Klein-Ludwig haßten sich bald auf das Erbittertste! Dabei zog aber Klein-Ludwig, da Mademoiselle in der harten Hand die Macht hatte und durch ihre ewigen Anklagen den Vater gegen seinen unglücklichen Knaben nur noch mehr zu reizen verstand, natürlich stets den Kürzesten. Dazu kamen Klagen über Klagen von den Lehrern über Ludwigs Trägheit und Störrigkeit in der Schule.

Die Gefahr lag nur zu nahe, daß dies arme Kind in dieser Liebelosigkeit verloren ginge. Aber Gott hatte in dies ungeliebte — liebevolle kleine Herz ein köstliches Samenkorn gelegt und darauf einen himmlischen Thautropfen und warmen Sonnenstrahl fallen lassen ... und so wuchs in diesem menschenverlassenen Herzen eine leuchtende Blume empor mit drei duftigen Blütenkelchen: die Liebe zur Natur — die Liebe zur Wahrheit — die Liebe zur Poesie!

Gellerts Fabeln waren die ersten Gedichte, die dem Knaben in die Hände fielen — und in seinem Herzen zündeten. Deklamiren hatte er noch nie hören, aber dem pathetischen Vortrage des französischen Pfarrers in der Kirche auf dem Gensdarmenmarkte gern gelauscht, wenn er auch die Worte nicht verstand. Wie er schon als kleiner Junge, mit Mademoiselle's schwarzseidener Schürze als Pfarrer kostümirt, gern auf einen Stuhl der Wohnstube kletterte und die unzusammenhängendsten Reden unter entsetzlichem Gesichterschneiden und Fuchteln mit Armen und Beinen auf seine zuletzt stets heulend davon laufende, nur wenig ältere Schwester niederschrie ... so kannte er jetzt kein größeres Vergnügen, als mit seinem geliebten

Gellert auf einen Baum des Hofes zu steigen und mit beweglichstem Mienenspiel und den lebhaftesten Gesten und schallender Stimme zu deklamiren:

„Ein Wandrer bat den Gott der Götter,
Den Zeus, bei ungestümem Wetter
Um stille Luft und Sonnenschein.
Umsonst! Zeus läßt sich nicht bewegen,
Der Himmel stürmt mit Wind und Regen,
Denn stürmisch sollt' es heute sein!“

— bis sein Gefühl ihn nicht selten so übermannte, daß er vor Thränen nicht weiter reden konnte.

Hatte er seinen Spielkameraden etwas Possirliches vorzutragen, so schwärzte er sich auch wohl das Gesicht mit Kohle und putzte sich mit bunten Lappen auf — und brachte seine Zuhörer und sich selber zum tollsten Lachen. Im Gesichterschneiden machte es ihm Niemand nach — auch darin nicht: den Pfarrer auf der Kanzel, die Lehrer in der Schule und die Kameraden in Stimme, Gang, Haltung, Manieren täuschend zu kopiren. So war Mosjö Louis schon ein kleiner Schauspieler, ohne sich selber etwas dabei zu denken, oder auch nur einmal in der Komödie gewesen zu sein. Erst die immer lautere Bewunderung seiner kleinen Zuhörer brachte ihn mit der Zeit dahin, daß er sich selber sagte: „Ei, Louis, Du kannst doch mehr als alle diese Jungen, die in der Schule über Dir sitzen!“

Eine lustige Scene aus jenen Tagen erzählte Meister Ludwig in drastischer Weise später seinen Freunden. Ein Kamerad wollte von ihm Gellerts „Wanderer“ gern auch so schön deklamiren lernen. Aber so oft Ludwig ihm auch das Gedicht vorsprach — der Schüler fiel immer wieder in seine falsche Betonung zurück. Da sagte der kleine Lehrer: „Nun will ich Dir einmal Vers für Vers mit Deinen Fehlern hersagen. Paß auf!“ Und Ludwig traf bei der Wiedergabe nicht nur die falsche Betonung des Freundes, sondern zu seiner eigenen Verwunderung auch das Schleppende, Unharmonische und rauhe

Organ so täuschend, daß der Schüler — erschrocken über dies Wunder — schimpfend davon rannte und die Lust an diesen Deklamir-Uebungen für immer verlor.

Und dann sah er im Schauspielhause die erste Komödie und — Fleck und Iffland! Eine neue Welt der Wunder ging ihm auf. Sein Abgott wurde Iffland! Wie oft durchglühte ihn der Wunsch: könntest Du doch auch dort oben stehn, so spielen und so reden — und so geliebt und bewundert werden! ... Und der phantastische Knabe lief in die Welt hinaus, ziel- und planlos: nur fort aus der verhaßten trockenen Schule — fort aus dem liebelosen Vaterhause — fort aus den harten Händen von Mademoiselle ... Zu seinem — und zum Glück der deutschen Bühne wurde er von den Leuten des besorgten Vaters bald wieder aufgegriffen und nach Berlin zurückgebracht. Zunächst kam er zu einem Lehrer an der Königlichen Realschule in Pension. Dann sollte er Kaufmann werden ...

Ueber den nächsten Jahren in der Jugend- und Entwickelungsgeschichte Meister Ludwigs liegt ein schwankendes Dunkel. Es gibt da verschiedene Lesarten, besonders aus der Feder von Ludwig Rellstab und Zacharias Funk — — und Jeder beruft sich auf Mittheilungen aus Ludwig Devrients eigenem Munde.

Ludwig Rellstab weiß zu erzählen: daß der Vater den Thunichtgut aus der Kaufmannslehre und aus seinem eigenen Hause zu einem Potsdamer Posamentier in die Lehre brachte, um dort Raison zu lernen. Von hier entlaufen gelangte Ludwig bis Wittenberg, wo eine Hökerin ihn aufnahm und ihn im Hause und Laden beschäftigte ... bis der ältere Bruder Philipp Devrient — später Vater der Künstler-Drillinge: Karl, Eduard und Emil Devrient — ihn hier auffand und nach Berlin ins väterliche Haus und Geschäft zurückbrachte. In seiner Verzweiflung ließ Ludwig sich bald darauf heimlich bei der Artillerie anwerben — um sich natürlich unter der militärischen Fuchtel erst recht unglücklich zu fühlen. Da die wohlhabende Kaufmannsfamilie Devrient es für eine Schande ansah, einen

Sprößling als gemeinen Soldaten zu wissen, so wurde Alles aufgeboten, Ludwig vom Militär wieder zu befreien. Und es gelang. Mit seinem älteren Bruder wurde der junge »Schandfleck« der Familie nun nach Brody in Galizien gesandt, indem das große Handlungshaus Devrient dort eine Kommandite hatte. Hier und auf Geschäftsreisen in dem nahen Rußland, wo der junge Kaufmann für sein Haus bedeutende Gelder einkassiren sollte, gerieth unser Held in die verführerische Gesellschaft leichtsinniger Offiziere, ergab sich dem Spiel und Trunk und brachte nicht nur in kurzer Zeit die ihm anvertrauten Gelder durch, sondern machte auch auf sein väterliches Erbe hin Schulden — so daß er später nach des Vaters Tode von dessen Vermögen nichts mehr zu fordern hatte.

Mit dem Kaufmann wars nun für immer vorbei. Aber was nun?

Auf der Heimreise aus Brody ins väterliche Haus sah der verlorne Sohn in Leipzig den genialen Ochsenheimer auf der Bühne ... und seine alte Leidenschaft wachte sogleich wieder auf. Dazu kam die Angst vor dem mit Recht zürnenden Vater — die Verzweiflung über sein verfehltes, verlorenes Leben ... und heimlich, zwei Friedrichsd'or in der Tasche, verließ er Leipzig und ging nach Naumburg, wo gerade der Schauspieldirektor Lange mit seiner Truppe spielte, deklamirte ihm einige Monologe von Schiller und — betrat am 18. Mai 1804 unter Lange's Direktion in Gera als Bote in der »Braut von Messina« zuerst die verhängnißvollen Bretter ...

Bis hierher widersprechen Zacharias Funk und Eduard Devrient der Rellstabschen Lesart an verschiedenen Punkten. So behaupten sie: Ludwig Devrient sei nie in Potsdam bei einem Posamentier in der Lehre, nie in Wittenberg Handlanger einer Hökerin, nie in Berlin Artillerist gewesen ... und er habe in Stunden guter Laune Herrn Rellstab und andere neugierige Skribenten mit solchen abenteuerlichen Geschichten mystifizirt ...

Gleichviel! Uns genügt zu wissen, wie Ludwig Devrient zur Bühne kam. Der Schauspieler Julius Weidner studirte ihm seine erste Rolle ein und berichtet über sein erstes Auftreten: »Er sprach die Verse leidlich, jedoch kaum hörbar — aber zwei Beine und einen Arm hatte er offenbar zuviel.« Zur Stütze des andern Arms hatte Weidner ihm einen Stab mit auf die Bühne gegeben. Auf dem Theaterzettel führte Devrient den Namen »Herzberg«.

Auch die nächsten Rollen: Graf Eduard im »Chamäleon«, Volteggio im »Bayard«, Almansor im »Oberon«, Romuald in »Die Kreuzfahrer« fielen wenig glücklicher aus. Er war ein gar zu hölzerner Liebhaber. Erst in der Charakterrolle des Grafen Schmetterling in Hillers Operette »Die Jagd« wußte Herzberg das Publikum zu erwärmen und zu dem ersten lauten Applaus hinzureißen, der später in ähnlichen Rollen wuchs ...

Aber Ludwig Devrient war immer weniger mit sich zufrieden und verzweifelte daran: das geträumte Ideal eines Menschendarstellers jemals zu werden! Selbst sein Engagement ans Dessauer Theater mit der glänzenden Wochengage von 6 Thalern vermochte ihn nicht zu ermuthigen. Er debütirte als Paole Manfrone in Kotzebue's »Bayard« mit entschiedenem Glück. Aber auch hier ahnte Niemand — er selber am wenigsten — das große Genie, das in diesem jungen Herzberg steckte.

Dessen Persönlichkeit schildert uns Zacharias Funk, der dem späteren Freunde 1805 in der Gaststube »Zum goldenen Ringe« zu Dessau zuerst begegnetete, sehr drastisch:

»Die Gestalt hatte für mich etwas Auffallendes, Theilnahmeerregendes ... Er glich einer sitzenden Statue, denn auf ein äußeres Lebenszeichen wartete ich vergeblich. — Endlich fingen die großen schwarzen, funkelnden Augen, von denen ich bisher nur das Weiße wahrnehmen konnte, an sich zu bewegen ... Die linke Hand wühlte fast konvulsivisch in dem schwarzen Haare herum und ein öfteres Muskelzucken des blassen erdfahlen Gesichts unterbrach die bisherige Monotonie ... Auf

seinem Antlitze lag das Zeugniß einer schwer durchwachten Nacht und in dem rabenschwarzen, natürlich gelockten Haare, wie auf dem hellbraunen Ueberrocke hingen leichte Federchen ... Die lange, von der Mitte an etwas seitwärts gebogene, bis zu den Lippen herunterreichende Adlernase imponirte zugleich mit den schon erwähnten schwarzen funkelnden Augen und deren grotesken Brauen auf eine Weise, daß der Beschauer, wenn er jede dieser Einzelheiten besonders betrachtete, unmöglich günstig für diese Physiognomie gestimmt werden konnte. — Vermehrt wurde dieser Eindruck durch die dicke, zwei Hände breite, schwarzseidene Halsbinde, auf der ein spitzes Kinn fragend hervorschaute, so wie durch eine gleichfalls schwarzseidene Weste, bis oben ans Halstuch dicht zugeknöpft und grell kontrastirend mit den zwei magern Schenkeln, in dicht anliegenden schmutzig gelben hirschledernen Beinkleidern, an welchen zwei lange dürre Arme und Hände ungraziös herabhingen.

So unheimlich und gespensterhaft nun die Gestalt dem Leser in seiner Phantasie dastehen mag, — so wohlthuend wirkte sie auf mich, als ein Strom herzlicher Rede zwischen blendend weißen Zähnen, welche der festgeschlossene, schöngeformte Mund bisher nicht erblicken ließ, hervorquoll. Der Ton seiner Stimme war kräftig, klangreich, seine Worte ungesucht und doch bedeutend, bestimmt, männlich. Die scharfe Betonung des R in seiner Aussprache, ohne zu schnarren, übte einen seltenen Wohllaut aus: und sah man ihm bei seiner Rede ins Gesicht, so mußte die Wärme, die uns aus demselben entgegen kam, unbedingt für ihn einnehmen und jede frühere mephistopheliſche Einwirkung einzelner Theile verschwand in der Harmonie des schönen Ganzen ...«

Obgleich Ludwig Devrient in Dessau schon den Franz Moor und den Molière'schen Geizigen unter großem Beifall spielte, so war er doch mit sich in keiner Rolle zufrieden. »Oft gerieth er in eine förmliche Wuth, raufte sich in den Haaren, nannte sich einen dummen elenden Kerl, bezeichnete seine Be-

ſtimmung als eine verfehlte . . .« Dann wieder klagte er dem Freunde Funk: »Ach! Sie ſind viel zu nachſichtig, nicht ſtreng genug, Sie wiſſen nicht, wie ich mir die Scene im Geiſte gedacht, und wie ganz etwas Anderes, als ich gewollt, zum Vorſchein kam! . . . Die Scene mit der Kaſſette (im Geizigen) muß Ihnen mißfallen haben; — wie hat Ochſenheimer das ganz anders gemacht! — Aber das kommt von dem verfluchten Kopiren! . . . Es gibt nur eine Wahrheit! Habe ich alſo, wie Sie meinen, die Scene ganz im Geiſte Ochſenheimers wiedergegeben, ſo haben wir Beide gefehlt; denn mir ſagt es mein innerer Genius: daß ihr die Wahrheit abging, ich überſchrie mich und ſie grenzte an Karikatur! Wie ganz anders, mit wie wenigen Mitteln, mit wie wenigem Aufwande von Kraft gab ſie dagegen Iffland!« . . . Funk fügt hinzu: »So gebar faſt jeder Tag ähnliche Kunſtdiskuſſionen, ohne daß ich im Stande war, Devrient von ſeiner Zweifelſucht vollkommen zu heilen!«

Einſt fuhr er mit Funk nach Deſſau, um Ochſenheimer in einer ſeiner berühmteſten Rollen, als Talbot in der »Jungfrau von Orleans« zu ſehen.

»Devrient ſchwelgte bei Ochſenheimers Spiel im höchſten künſtleriſchen Genuſſe. Als aber die Sterbeſcene vorüber war, hielt er es nicht länger aus und wir eilten auf die Bühne. Ich vermag nicht zu beſchreiben, mit welcher Ehrfurcht er ſich Ochſenheimer nahte und verſchweige alle jene Ausdrücke und Zeichen, durch welche er ſeine wahrhaft kindliche Verehrung gegen den großen Mimen ausſprach, um profanen Leſern kein Aergerniß zu geben. — Devrient unterſuchte genau jeden Pinſelſtrich auf Ochſenheimers Geſicht, der ihm treulich nachhalf in ſeiner Betrachtung, durch Andeutungen über die wahrhaft bewundernswerthe Malerei . . . Bei der nächtlichen Heimfahrt weinte Devrient Thränen der Freude ob des gehabten Genuſſes und brach mehrere Mal in Ausrufungen aus: Mit mir iſt's nichts! Von ſolcher Kunſt hatte ich Pfuſcher keine Ahnung!

Was für Noth werde ich haben, das Gesehene zu verdauen, um bei nächster Darstellung den Talbot nur erträglich wiedergeben zu können . . .«

Nach acht Tagen spielte Devrient in Dessau den Talbot à la Ochsenheimer unter größtem Beifall — — war aber mit sich noch weniger zufrieden, als sonst, und sagte dem Freunde verdrießlich: »Das Kopiren lasse ich nun ein für alle Mal bleiben — das war eine Teufelsaufgabe!« — mit behaglicher Selbstzerfleischung dann auseinander setzend: wie weit seine Talbot-Kopie hinter dem Original Ochsenheimers zurückgeblieben sei.

Er probirte alle Rollen stets erst vor dem Spiegel, sich fleißig durch Wein inspirirend. Dabei schrie und tobte er oft so gewaltig bis spät in die Nacht hinein, daß die ganze Nachbarschaft rebellisch wurde.

Schon damals studirte er für sich Richard III., Lear, König Philipp in »Don Carlos« und andere große Rollen, die später seinen unsterblichen Ruhm begründeten.

Neuen Zwiespalt, neue Zweifel warf in dies junge Künstlerleben ein Brief des Vaters Devrient: der dem verlorenen Sohne volle Verzeihung versprach, wenn er der Bühne für immer entsage und als — Kaufmann ins väterliche Haus zurückkehre. Funk erzählt: »Mit rothgeweinten Augen und verstörtem Angesicht kam unser Freund zu mir, fiel mir um den Hals und bat mich unter Schluchzen, ihm zu rathen, was er beginnen solle. Das kindliche Herz lag im heftigen Kampfe mit dem Genius seiner Kunst, der Sieg wollte sich zu keiner Entscheidung neigen; mit beiden Parteien im Busen kämpfend stand er da und — ich sollte entscheiden . . .«

Der Freund entschied: Devrient müsse der Kunst treu bleiben, selbst auf die Gefahr hin, die väterliche Liebe für immer zu verlieren!

An seinen wahren Beruf zu dieser Kunst wollte unser junger Menschendarsteller aber immer noch nicht glauben. So

kamen die Freunde überein: Devrient solle als letzte Probe der Selbstprüfung eine Charakterrolle spielen, die er noch von keinem berühmten Schauspieler gesehen habe, so daß von einem Kopiren keine Rede sein könne. Würde diese selbstgeschaffene Figur dem Freunde und dem — Darsteller selbst genügen: so müsse er Schauspieler bleiben.

Devrient wählte als entscheidende Proberolle den Kanzler Flessel in Ifflands »Mündeln« — — und siegte so endlich über seine Zweifel an seinem wahren Berufe zur Kunst. »Von jetzt an athmete er freier; das Vertrauen auf seine innere Kraft war festgestellt und er schloß sich dem eigentlichen Leben und dessen Genusse mit mehr Liebe und Wärme an . . .«

Leider gehörte zu diesen Genüssen auch der übermäßige Genuß des Weines, der nicht nur seine Gesundheit zerstörte, sondern auch seine Kasse ruinirte. Vergebens hofften die Freunde ein Besserwerden dieser beiden Uebel durch Devrients — der jetzt auch seinen Familiennamen wieder annahm — Heirath mit der Tochter des Dessauer Konzertmeisters Neese. Schon nach einem Jahre — 1800 — starb die junge liebenswürdige Frau, die einen so wohlthätigen Einfluß auf den charakterschwachen Menschen Devrient ausgeübt hatte, bald nach der Geburt einer Tochter im Wahnsinn — derselben Tochter, die bei Klingemann in Braunschweig erzogen war und in Berlin mit so wenig Glück debütirte und später meinem Auge ganz entschwunden ist. — Seiner friedlichen Häuslichkeit beraubt, stürzte der Unglückliche sich nur um so leidenschaftlicher in wilde Ausschweifungen und — Schulden!

Diese hatten bei Beginn des Jahres 1809 eine Höhe von 900 Thalern erreicht. Bei einer Jahresgage von 520 Thalern war da allerdings an eine normale Tilgung nicht zu denken. Von seinen Gläubigern immer härter bedrängt, beschloß unser schon so oft davongelaufene Ludwig wieder einmal durchzugehen. Und das that er während des winterlichen Gastspiels der Dessauer Hofschauspieler in Leipzig, aber mit so viel Behaglichkeit, daß

er sich in Dresden einen Tag aufhielt und abends sogar in's Theater ging. So kam's denn auch, daß der von Leipzig ihm nachgesandte Courier ihn in Dresden entdeckte, ihn verhaften und zur Polizei bringen ließ — und ihn im Triumph nach Leipzig zurückführte. Aber schon nach vierzehn Tagen, nachdem er abends noch in Leipzig den Alexis in der »Belagerung von Smolensk« unter großem Beifall gespielt hatte, brannte er auf's Neue durch und gelangte glücklich nach Breslau, wo er als Franz Moor debütirte, sogleich engagirt wurde und — seinen Ruf als Charakterspieler zuerst in weiteren Kreisen begründete.

Eine alte Breslauer Korrespondenz vom 16. März 1809 berichtet uns: wie dies wunderbare Genie von der ersten Stunde an in Breslau erkannt und gefeiert wurde. Da heißt es:

»Herr Devrient, neues Mitglied, hat in seinen Debüts außerordentlich gefallen. Sie zeugten von einem Talente, das ein blühendes Genie belebt. Er trat als Franz Moor, den er genialisch ausführte, zuerst auf, ward hervorgerufen und nach einigen Tagen ward das Stück wieder verlangt. Als Komiker zeigte er in den Rollen des Hayfisch, des Graf Balken, des Posert, des Rast in den »Eifersüchtigen« eine interessante Vielseitigkeit, welche durch das Eigenthümliche, das er in jeder Rolle neu enthüllte, immer neuen überraschenden Genuß gewährte. Er erinnerte, ohne im Mindesten ein Nachahmer zu sein, durch die Feinheit seines Spiels an Iffland. — Das ist das Treffliche an ihm, daß jede Darstellung, die er leistete, Klarheit und Feuer eines schönen Geistes offenbarte.«

Ja, Iffland und Devrient! Schon in Breslau wurden sie ehrenvoll nebeneinander genannt, wie ja die Breslauer Periode von Augenzeugen als die vollkommenste und reinste Blütezeit von Meister Ludwigs genialer Kunst gepriesen wird, da Körper und Seele damals noch nicht bis zur Erschöpfung zerstört waren.

Freiherr A. von Seld, der bekannte Apostel der Mäßigkeit und der Gefängnisse, sah als Knabe Iffland und Ludwig Devrient auf der Breslauer Bühne und schreibt darüber in seinen »wunderlichen Reisen«:

»Iffland konnte ich nicht genug bewundern, daß er im Stande war, sich so zu verstellen und andere Menschen so nachzuahmen. Ich hatte ihn nämlich außer dem Theater gesehen und sprechen hören. Devrient dagegen, den ich nur auf dem Theater sah, verwirrte und beschäftigte mich so sehr, daß ich nicht schlafen konnte. Mein Verstand sagte mir, daß er seine Rolle nur spielte und doch fühlte ich durch und durch, wie er das Alles war und lebte, was er darstellte.«

Damals traten Iffland und Devrient zu gleicher Zeit in Kotzebue's »Menschenhaß und Reue« auf. Der junge Holtei sah ihr Spiel, fand es befangen und schreibt darüber: »Iffland war als Bittermann außerordentlich; überreich, vielleicht zu reich an unzähligen Nüancen, mit denen er diese an und für sich schon sehr ergötzliche Kotzebue'sche Figur auszustatten wußte. Devrient mit seinem Peter gerieth in eine forcirte Komik, die seinem edlen Naturel eigentlich zuwider war, nach der er jedoch immer zu greifen pflegte, wenn er in niedrigen Possen wirken, oder auch eine feinere Rolle aus was immer für Gründen in dies Gebiet ziehen wollte; sein Pumpernickel, sein Schneider Kakadu waren dergleichen seltsame Mischungen, wo aus einer gemachten, wirklich unnatürlichen Fratze plötzlich der wunderbarste Genius hervorblitzte, so daß man gar nicht begriff, wie der in diese Maske gerathen war ....« Dagegen hielt Ifflands Lorenz Kindlein den Vergleich mit Devrients »Armem Poeten« in keiner Weise aus — »eine von den Rollen, die nie mehr auf Erden dargestellt werden können, wie Devrient sie darstellte ... Iffland traf den schlichten, zum Herzen sprechenden Ton nicht, den Devrient mitbrachte, und den er erst suchen mußte. Hochachtungsvolles Schweigen des überfüllten Hauses

begleitete Ifflands Bemühungen, während bei Devrient die Leute gelacht, geweint, geschluchzt, geraset hatten . . .«

Dies Gastspiel Ifflands in Breslau ward für Meister Ludwig bedeutsam. Iffland fühlte schon seinen nahen Tod — — und dachte edel und neidlos genug, für seinen würdigen Ersatz auf der Berliner Bühne zu sorgen. Und wer vermochte würdiger ihn zu ersetzen, als Ludwig Devrient? So lud er diesen zu einem Gastspiel in seiner Vaterstadt Berlin ein. Diese hatte den verlornen Sohn nicht wieder gesehen, seit er Komödiant geworden war. Sein erstes Auftreten als Hayfisch in Kotzebue's possenhaftem Lustspiel »Das Strandrecht«, hatte den glänzendsten Erfolg und führte zum Engagement — und zur Versöhnung mit Vater und Geschwistern.

Am 15. September 1814 starb Meister Iffland. Ende März 1815 debütirte Meister Ludwig in Berlin als Franz Moor. Zelter berichtet darüber am 31. März an Goethe:

»Endlich will ich nur noch sagen, daß wir an Herrn Devrient einen neuen Schauspieler aus Breslau akquirirt haben, der alle Pferde reitet. Er hat sein Debüt mit Franz Moor angetreten und Dienstag wird er den Schneider Fips spielen. Diesen Franz spielte er wechselsweise pathetisch und leidenschaftlich; er spricht nicht schlecht, doch ohne Klang; seine Figur ist nicht unangenehm, doch nicht anziehend. Dies soll jedoch kein Urtheil über den ganzen Mann sein, dem ein sehr günstiger Ruf voranging; vielmehr habe ich nur zwei Akte von den Räubern gesehen. In Breslau hält man ihn weit über Iffland, mit dem er allerdings zu vergleichen ist, da es mir vorkommt, als wenn Naturel und Studium und Uebung in Iffland sich in gewissen Rollen wunderbar vereinigt zusammengefunden hätten.«

Wie ganz anders — wie glänzend lautet Zelters Kritik über Ludwig Devrient schon im nächsten Theater-Bericht an Goethe!

Meister Ludwig erhielt in Berlin anfangs eine Jahresgage von 1600 Thalern, die mit der Zeit auf 2600 Thaler

stieg. Mad. Devrient wurde — und das war ihres Gatten Hauptbedingung für seinen Berliner Kontrakt — gleichfalls engagirt, mit jährlich 800 Thalern.

Bald nach seiner Ankunft in Breslau hatte unser Künstler die junge hübsche Schauspielerin Schaffner geheirathet. Sie war Anfängerin und ohne großes Talent, bildete sich aber unter des Gatten Leitung zu einer tüchtigen routinirten Liebhaberin aus. Aber die Ehe war, nachdem der Rausch der Leidenschaft verflogen war, keine glückliche und wurde schon 1819 getrennt. Man konnte sich auch kaum ein Paar mit entgegengesetzteren Charakteren, Neigungen und Leidenschaften denken.

Er — durch und durch genial, leichtlebig, leichtsinnig, gern lustig im Kreise froher Zecher, Nachtschwärmer, freigebig, verschwenderisch, im praktischen Leben sein Leben lang ein Kind, nie ohne Schulden, glühend für seine Kunst und die Bühne, — die originellste, bizarrste Erscheinung in der ganzen Theatergeschichte, ein Feuergeist, sich selber verzehrend in der eigenen Glut, im fieberhaften Schaffen, — von Hause aus eine edle hochherzige Natur, aber längst zerfallen mit sich selbst . . .

Sie — überaus prosaisch, verständig, hausmütterlich, haushälterisch, stets sorgenvoll und bedrückt, in der Kunst und der Bühne nur die freundlich nährende milchende Kuh sehend . . .

Ja, im Grunde haßte Mad. Devrient sogar das Komödienspiel und schämte sich dessen. Als sie nach der Trennung von Devrient Herrn Komitsch, Mitglied des Orchesters, geheirathet hatte und Kinder über Kinder bekam, ging ihr ganzes Bestreben dahin, diesen zu verbergen, daß ihre Mutter Komödie spiele. Wie sie sich für diese »Würmer« — Amalie Wolffs Lieblingsausdruck — die Groschen am Munde und an der Toilette absparte, habe ich schon an anderer Stelle erzählt.

Feuer und Wasser paßten nicht zusammen. Sie gingen also friedlich auseinander. Unbegreiflich war mir jungem Dinge immer, daß Herr Devrient und Mad. Komitsch auf

der Bühne so unbefangen mit einander spielen und verkehren konnten. Meister Ludwig begegnete seiner geschiedenen Frau stets mit größter Zuvorkommenheit, Höflichkeit und Hochachtung.

Fast hätte dieser geniale, dämonisch anziehende, unglückliche Kollege meinem jungen unerfahrenen Herzen gefährlich werden können. Ich bewunderte — ich liebte ja vom ersten Sehen an den großen bezaubernden und ergreifenden Menschendarsteller. Und er stieg von seiner Alles überragenden Kunsthöhe so freundlich zu der kleinen Anfängerin hernieder und wurde ihr »guter Kamerad«. Er kam oft zu der Mutter und mir ins Haus und studirte mir die »Nachtwandlerin« ein — freundlich und unverdrossen. Er zeichnete mich bei jeder Gelegenheit aus, machte mir in aller Form den Hof und neckte sich gern mit mir. Von solchen reizend schalkhaften Neckereien hier nur ein Zug:

Nach dem »Käthchen von Heilbronn« erhielt ich einen geistreichen und für mich sehr schmeichelhaften Brief, anonym wie die meisten solcher Huldigungen. Der Brief konnte offenbar nur von einem hochgebildeten und begeisterten Verehrer der Kunst herrühren; es waren keine leeren Schmeicheleien, es waren wirkliche Gedanken in demselben enthalten. Auch Devrients »Gottschalk« erwähnte der Anonymus in der wärmsten Weise. Dies veranlaßte mich, mit Devrient über die Sache zu sprechen, da ich wirklich neugierig war, zu erfahren, wer der Verfasser dieses Briefes sei. Ich zeigte ihm denselben während der nächsten Probe. Um seine Mundwinkel zuckte es halb gerührt, halb ironisch: »Ich werde den Thäter und den — Verehrer zu ermitteln suchen!«

Einige Tage darauf ging ich aus, einen Besuch zu machen. Ich hatte mich recht kokett angezogen. Ich trug ein Kleid von weißem Linon, eine himmelblaue Schärpe, ein pariser Hütchen und war recht mit mir zufrieden. Da sehe ich, wie Devrient von der andern Seite der Straße in Begleitung eines jugend-

lichen Herrn auf mich zukommt. Er tritt mir in den Weg, grüßt mit Grandezza, sein Begleiter sehr schüchtern, und Devrient spricht: »Hier habe ich die Ehre, Ihnen den Briefschreiber vorzustellen.« Ich werfe einen flüchtigen Blick auf den sehr vornehm aussehenden, schlanken Fremden und erröthe. Der Herr erröthet ebenfalls und Keiner vermag ein Wort zu sagen. Devrient lacht wie ein Kobold und, ehe noch der Fremde seine Verlegenheit überwunden hat, zieht er ihn fort und Beide verschwinden. — Bei der ersten Gelegenheit frage ich Devrient natürlich: »Wie heißt der Herr und weshalb stellten Sie ihn nicht meiner Mutter vor? Ich würde mich gerne überzeugen, ob er auch so fesselnd spricht, wie er schreibt!«

»Lassen Sie ihn stumm und fern,« versetzte Devrient pathetisch, »für seine Ruhe ist es besser, er flieht die Sirene!«

»Ja, was geht Sie denn seine Ruhe an?« erwiderte ich empfindlich. »Mir gefiel er sehr gut, ich möchte ihn kennen lernen.«

»Schon abgereist,« antwortete Devrient. »War nur kurze Zeit in Berlin anwesend. Hören werden Sie seinen Namen wohl noch öfter; er hat ein bedeutendes Talent für edle Dichtung.«

»Nun, wie heißt er denn?«

»Graf Platen,« versetzte Devrient kurz und eilte davon.

Er hat mich noch oft mit dem entschwundenen Anbeter geneckt, dessen Name allerdings bald ganz Deutschland mit seinem Ruhme erfüllen sollte und von dem damals bereits Gaselen, Lyrische Gedichte, Vermischte Schriften und »Der gläserne Pantoffel« erschienen waren. Jenen Brief habe ich später einem Autographensammler geschenkt. Ich weiß heute noch nicht, ob jener Fremde der echte Briefschreiber und der wahre Graf Platen war — oder ob es Meister Ludwig gefiel: uns Beide durch einen plötzlichen Einfall seiner Laune zu frappiren und zu mystifiziren.

Erst als Meister Ludwigs Huldigungen gegen meine kleine Person zu auffallend wurden und Freunde die Mutter und mich vor diesem armen kranken charakterlosen Manne und hinsterbenden Künstler warnten, zogen wir uns vorsichtig von diesem Verehrer zurück . . . und der Unglückliche fiel in die Netze einer jungen hübschen Tänzerin: Dlle. Brandes. Sie drängte sich als Schülerin an ihn, um zum Schauspiel überzutreten, und brachte es wirklich dahin, daß er sie heirathete und für die Bühne ausbildete. Sie beherrschte ihn vollständig und wußte es sogar durchzusetzen, daß er ihr meine liebste – meine beste Rolle einstudirte: Das Käthchen von Heilbronn! Welche Thränen hat es mich gekostet, als Ludwig Devrient auch den Grafen Brühl für dies Debüt gewonnen hatte und auf dem Theaterzettel stand: Käthchen . . . . . Mad. Devrient!

Aber das Publikum war gerecht. Es nahm das neue, völlig talentlose Käthchen so kühl — ja, so ablehnend auf, daß es bei diesem einen Debüt blieb und ich die geliebte Rolle sogleich wieder erhielt. Mad. Devrient betrat nie wieder die Bühne, wußte aber im alltäglichen Leben sehr ihre Rolle zu spielen. Sie machte dem armen Manne das eigene Haus bald so sehr verhaßt, daß er es so viel wie möglich mied und seine Tage und Nächte fast ganz in der Weinstube von Lutter und Wegener und in ganz obskuren Kneipen zubrachte — hinter der Flasche brütend in einem Winkel sitzend, bis lustige Gesellschaft ihn aufstörte.

Mir ging Ludwig Devrient seit der Zeit verlegen — scheu aus dem Wege. Sein Gewissen sagte ihm: daß er nicht als guter ehrlicher Kamerad an mir gehandelt hatte, als mich seine talentlose Frau zu verdrängen suchte. Es that mir damals sehr weh und schmerzt mich auch heute noch, daß jene Schatten in unser einst so harmlos trauliches Leben fielen.

Lutter und Wegener! Diese Weinstube ist durch Ludwig Devrient und dessen lustige Tafelrunde berühmt geworden — bis auf den heutigen Tag. Jägerstraße Nr. 20, Ecke des

Gensdarmenmarktes, mit dem Blick auf das Schauspielhaus, in einem räucherigen Eckzimmer kam diese originelle Trinkbrüderschaft täglich und nächtlich zusammen an einer bestimmten Kneiptafel. Deren Beherrscher waren in erster Linie: Ludwig Devrient und der genialische Kammergerichtsrath Kallot-Hoffmann + der gespenstische Dichter der »Phantasiestücke« — des »Kater Murr« und der »Elixire des Teufels«. Dessen übersprudelnder beißender Witz, ausschweifende Phantasie, imponirender Geist und reiches Wissen wußten Ludwig Devrient unlöslich zu fesseln. E. T. A. Hoffmann war sein Abgott und sein Dämon zugleich. Gemeinsam opferten sie dem Gott Bacchus Gesundheit und Lebensglück. Devrient inspirirte den Karikaturen-Zeichner und Gespenster-Seher durch sein unnachahmliches Mienenspiel zu immer neuen geistreichen Figuren seiner Zeichnungen, Phantasiestücke und Novellen — — und Hoffmann warf durch ein blitzendes Wort in Meister Ludwigs Seele den Funken zu einer neuen genialen Menschendarstellung auf der Bühne — verführte ihn aber auch hin und wieder zu einer krankhaften Menschenfratze.

Hoffmanns böse spitzige in ganz Berlin gefürchtete Zunge wußte diesen Stammtisch und diese Stammecke von neugierigen Eindringlingen frei zu halten. Die zweiten Ehrenplätze nahmen hier ein der hyperoriginelle schlesische Baron Ferdinand von L., der durch seine geistreiche Sonderbarkeit einst sogar den alten Goethe im Bade Lauchstedt zu fesseln wußte, und ein Hauptmann a. D., berühmt und berüchtigt durch seinen echten kaustischen Berliner Witz, seine Potsdamer und Kalauer. Dann saßen und tranken hier Devrients jüngere Kollegen: Rebenstein, Wauer, Stich, Blume und der schöne talentvolle Lombard — und dieser trank sich hier sogar zu Tode. Die Einen sagten: aus Ehrgeiz, mit Meister Ludwig trinken zu können! — Die Anderen: um im Wein eine unglückliche Liebe zu vergessen. Zu den hospitirenden Trinkgästen gehörten: Kapellmeister Himmel, ein bodenloses Weinfaß, — der ritterliche Serapions-

bruder Baron de la Motte Fouqué, — der exzentrische Dichter und wüste Trinker Dietrich Christian Grabbe, begabt mit der ungeheuerlichsten Phantasie — und hin und wieder auch der junge Student Harry Heine.

Eine Feststunde war es für diese Tafelrunde, wenn Meister Ludwig in stiller Nacht dem ausgewählten Kreise eine Lieblingsrolle vorlas, wie er sie für sein Leben gern auf der Bühne gespielt hätte: so den Mephisto und den Jago im »Othello«. Es sollte ihm nicht vergönnt werden, diese echt Devrientschen Meisterleistungen vor einem Theater-Publikum zu verkörpern. Nur Hoffmanns Karikaturenstift und später der junge Maler Hildebrandt haben uns einzelne dieser Kunstgebilde, wie sie sich in den Mienen des Vorlesers abspiegelten, aufbewahrt.

Devrient war überhaupt ein Meister im Lesen. War er gut aufgelegt, so las er seine Rolle oft schon in der ersten Leseprobe besser, als er sie später auf der Bühne sprach, — uns Alle zu lautester Bewunderung hinreißend. Oder er nahm im engen Kreise und in animirter Simmung das erste beste Buch zur Hand und — vor den Augen der Zuhörer verkörperten sich die handelnden Personen zu Fleisch und Blut und wahrstem Leben. Selbst als er einst im heftigsten Fieber dalag und sein Freund Hoffmann ihn besuchte, griff er plötzlich nach dem Tristan Shandy auf dem Tische vor seinem Bett und zeigte auf das Hogartsche Titelkupfer und las die betreffende Stelle: wo der Pfarrer das Kind hält! — mit herabhängender Unterlippe, daß der jubelnde Zuhörer nicht nur Se. Ehrwürden hörte, sondern auch leibhaftig vor sich sah.

Aus der Weinstube von Lutter und Wegener stammen auch zwei geflügelte Worte, die jeder meiner Leser kennt, von denen aber die wenigsten wissen, daß sie zuerst dem sprudelnden Munde Ludwig Devrients entflogen.

Als der Weinkellner ihm einst eine fatale Rechnung für Getrunkenes übergab, rief Meister Ludwig im Tone König Philipps von Spanien mit Pathos aus:

»Der Knabe
Don Karl fängt an mir fürchterlich zu werden!«

Und eines Abends, als er den Fallstaff in »König Heinrich IV.« gespielt hatte und champagner-durstig bei Lutter und Wegener eintrat, fuhr er mit der Stimme Meister Johns den verdutzten Kellner an:

»Gib mir ein Glas Sekt, Schurke!
Ist keine Tugend mehr auf Erden?«

Seit jener Stunde verstand man bei Lutter und Wegener unter »Sekt« nicht den spanischen Wein, der diesen Namen führt, sondern Champagner. Bald hatte Berlin diesen Namen adoptirt — dann die Welt der deutschen Zunge.

Gar oft hat der wenig fürchterliche Knabe Don Karl aber nicht gewagt, dem Meister Ludwig eine Weinrechnung zu präsentiren, denn einmal, als diese zu einer »fürchterlichen« Höhe angewachsen war, nahm Devrient dies übel und — blieb einfach fort aus der Stammkneipe, sich anderswo seinen Sekt suchend ... Aber mit Meister Ludwig war der Hauptanziehungspunkt von Lutter und Wegener verschwunden. Auch die übrigen Stammgäste und neugierigen Fremdlinge blieben fort — bis Lutter und Wegener feierlich bei Devrient erschienen, ihm die quittirte Rechnung überreichten und gelobten, es auch nie wieder zu thun! Da kam auch der durstige Meister John mit der ganzen durstigen Stammtafel wieder und aufs Neue sprudelten Sekt und Witz in Strömen.

Bei Lutter und Wegener — d. h. beim Wein — waren Devrient und Hoffmann fast immer zu finden, wenn sie nicht im Schauspielhause oder auf dem Kammergericht zu thun hatten. Schon Mittags gleich nach der Probe fingen die schweren Sitzungen an und endeten erst, wenn es die höchste Zeit für Meister Ludwig war, zum Ankleiden in das nahe Schauspielhaus hinüber zu eilen. Oft mußte er sogar von dem Garderobier geholt und wie ein Kind angekleidet und auf die Bühne geschoben werden. Aber stand er taumelnd vor den Lampen —

so war er wie elektrisirt! Flugs erhaschte er das Stichwort — sein Auge blitzte auf . . . und er spielte wie ein Gott — oder wie ein Dämon: Alles bezaubernd — Alles mit sich fortreißend — nicht am Wenigsten seine Mitspieler.

Schon in Breslau war er einst so voll süßen Weines, daß er als Rochus Pumpernickel aufs Pferd gehoben werden mußte . . . aber lachend und lallend immer wieder herabfiel . . . bis das Orchester das Ritornell anstimmt, unter dem Rochus auf die Bühne reiten muß . . . Da war der Rausch wie verweht, und Pumpernickel spielte mit einer Laune und hochkomischen Verve, wie noch nie!

Abends nach dem Theater wurden dann die Sitzungen bei Lutter und Wegener fortgesetzt — bis in den Morgen hinein.

Hatten der Theaterdiener Zäger oder der Bote vom Kammergericht an Devrient oder Hoffmann eine Bestellung zu machen, so gingen sie nicht in deren Wohnung, sondern zu Lutter und Wegener — und selten vergebens. Wollte Meister Ludwig — als sein Freund Hoffmann nicht mehr bei ihm war — bei unbequemen Proben sich mal vor dem alten Zäger verstecken, so schlüpfte er in sein buen retiro — ein heimliches Hinterstübchen bei einem Materialwaarenhändler, Ecke der Schützen- und Markgrafenstraße, der auch ein gutes Glas Wein führte und seinen berühmten Gast wie ein Cerberus vor Meister Zäger und selbst vor der scharfzüngigen Mad. Devrient zu bewachen wußte.

Als Freund Hoffmann nicht mehr mit seinem Ludwig bei Lutter und Wegener becherte und elektrische Geistesfunken sprühte — als er am 24. Juli 1822 für immer verstummt und für immer gegangen war . . . da war von jenem genialischen weinseligen Leben und Treiben an der berühmten Stammtafel die poetische Blume verduftet — der prickelnde geistige Sekt-Schaum versprüht . . . Uebrig blieb nichts als — gemeiner Fusel . . .

Es wird erzählt, daß Meister Ludwig, nachdem er einst in stiller Nacht lange einsam hinter der Flasche in seiner Ecke

bei Lutter und Wegener gebrütet hatte, so von Sehnsucht nach dem vorangegangenen Freunde ergriffen wurde, daß er zwei Flaschen Champagner in die Taschen steckte und hinaus wanderte auf den nächtlichen Friedhof vor dem Halleschen Thor und dort auf Hoffmanns Grabe Stunde auf Stunde saß und dem todten Bruder Glas auf Glas zutrank und mit ihm in der alten wunderlichen lustigen Sprache lange dämonische Geistergespräche führte und sich selber mit der Stimme seines Hoffmann Antwort gab und trank und lachte und weinte ... bis ihn am Morgen der Todtengräber auf Hoffmanns Grabe in Starrkrämpfen fand ...

Ach, es fehlte dem armen Meister Ludwig am Morgen nach wild durchschwärmter Nacht auch nicht an moralischem Jammer: wo er sich einen »schlechten Kerl« nannte und bittenden und warnenden Freunden gelobte: das verfluchte Trinken zu lassen und ein solider Mensch und Künstler zu werden, wie Andere ...

Aber er konnte es schon längst nicht mehr lassen. Er mußte trinken, um spielen — um leben zu können. Er mußte seine stumpfen Nerven durch den stärksten Arrac immer aufs Neue — immer kräftiger anstacheln zu einem künstlichen Scheinleben. Man sagte: er tränke Morgens nüchtern schon ein großes Glas Arrac und ließe sich dann elektrisiren — zur Kräftigung für die Probe — und Abends vor jedem Auftreten müsse Rum ihm aufs Neue Muskel- und Nervenkraft für jede Scene anlügen ...

Damit stimmt, was Genast von Meister Ludwigs letztem Gastspiel in Weimar — Ende 1830, also zwei Jahre vor seinem Tode — schreibt:

»Wir führten mit Devrient ein sehr bewegtes Leben und jeden Morgen ging es im Verein mit Laroche, Durand und einigen jüngeren Mitgliedern in die besten Weinstuben. Der alten Berliner Zeiten bei Lutter und Wegener wurde vielfach gedacht und nur bedauert, daß drei Blätter von dem seltenen

Kleeblatt sich getrennt hatten. Da der Oberhofmarschall Devrients Leidenschaft kannte, stand jeden Abend in seiner Garderobe eine Flasche feiner Rothwein und eine Flasche Champagner zu seiner Disposition; aber das genügte leider meinem Devrient nicht, denn er war gewohnt, während der Vorstellung Rum zu trinken. Dieser wurde jedoch auf Befehl des Oberhofmarschalls unter keiner Bedingung verabreicht. Durand und Laroche als Regisseure hatten darüber zu wachen. In der Vorstellung der »Drillinge« trat ich in seine Garderobe und fand ihn ganz exaltirt; er stürzte auf mich zu und rief: »Die da, Laroche und Durand, wollen mir keinen Rum geben!« — »Aber, lieber Onkel« — erwiderte ich — »der Oberhofmarschall hat es ihnen streng verboten!« — »Junge« — schrie er — »Du kennst meine Natur. Wenn Du mir nicht ein Glas Rum verschaffst, bin ich verloren und kann nicht weiter spielen.« — Ich setzte mich demnach über alle Bedenklichkeiten hinweg, holte ihm auf eigene Gefahr das Verlangte und er spielte seinen Ferdinand vortrefflich zu Ende. Leider war er schon so entnervt, daß er solcher Reizmittel bedurfte, um sich auf der Höhe zu halten. Wie viel er in den vier Jahren, daß ich ihn nicht gesehen, an Kraft verloren hatte, trat besonders in der Darstellung des Lear hervor. Daß er trotzdem der große Devrient war und ungeheures Furore in all seinen Darstellungen machte, braucht wohl kaum erwähnt zu werden.«

. . . Und es ging mit der bürgerlichen und künstlerischen Lebenskraft des unglücklichen Ludwig immer schneller bergab. Seine Hände waren von Gicht gekrümmt, so daß er die Finger nicht bewegen konnte und auf dies feine Gestenspiel verzichten mußte. Nur mit Mühe konnte der Garderobier ihm Handschuhe anzwängen. Die kranken Nerven zogen oft die Handgelenke ganz krumm und verzerrten seine Mienen. Ein immer wachsendes Unterleibsleiden brach seine Haltung und gab seinem Gange etwas Schleppendes. Sein Organ wurde matt. Dabei wuchs sein Gedächtnißmangel in erschreckender Weise. Er, der

in seiner besten Zeit so sicher memorirt hatte, daß er dem Souffleur das Wort verbot und ihm dennoch kein Wort — keine Silbe fehlte . . . er warf oft die Verse bunt durcheinander und sprach ganz andere Worte als der Dichter . . .

War Meister Ludwig auch nur noch ein Schatten seiner selbst — so war er doch immer noch ein großer imponirender Schatten, der durch ein Wort — einen Blick — eine Geste unwiderstehlich zu zünden und ein ganzes volles Haus zu begeistertem Beifall fortzureißen wußte . . . Ein Schatten einstiger und einziger Künstlergröße, der es wagen durfte, noch 1830 in den bedeutendsten Rollen im Burgtheater vor das verwöhnte und streng kritische Wiener Publikum zu treten . . . und siegreich!

Aus jenen — letzten Tagen liegen uns charakteristische Urtheile von Zelter und Goethe über unsern Künstler vor.

Ende 1830 schreibt Zelter an Goethe über Devrients Gastspiel in Weimar, mit Bezug auf Goethe's Enkel Wolfgang:

»So soll denn auch Wölfchen als Sekundus gelobt sein, da er unsern Schewa herausrufen helfen, dessen Shylock und König Lear das Tüchtigste war, das mir in der Art vorgekommen ist. Das sind 20 Jahre her. Jetzt kommt er mir vor wie eine zerstörte Ritterburg — oder gar wie eine Leiche, die im Spiritus verfault ist.«

Darauf antwortet Goethe am 4. Januar 1831:

»Devrient hat den Vortheil, daß er ein merkwürdiges Individuum ist; freilich jetzt in Trümmern, doch immer noch respektabel; und so läßt er die Ahnung, was er war, entstehen, anzüglich für einen Jeden, der etwas dergleichen noch fühlen kann. Was haben wir nicht um alte Burgen herumgesessen, um ihnen künstlerische Ansichten abzugewinnen!«

Drei Tage später fährt Zelter fort:

»Das ist der Vortheil, den ein wohlerzogenes kennerisches Publikum gewährt, indem es die Blüte an der konsumirten Frucht zurückerkennt, und so ist der gute Devrient einmal an

seinen Ort gekommen. Er steht bei mir in so gutem Andenken, daß mir die Thränen entfallen, wenn ich ihn jetzt sehe, wie das Gefühl eines im See untergegangenen Freundes . . . So komme ich« — (nach der ersten Shylock-Darstellung Devrients in Berlin 1815) — »von Durst und Sommerhitze verzehrt, eines Nachmittags zu Jagor ins Gasthaus . . . finde unsern Devrient solissimo hinter einem Tisch und bei einer eben geleerten Champagnerflasche. Meine Freude war keine kleine. Ich setzte mich sogleich zu ihm und zähle ihm seinen Juden Shylock an den Fingern her, lasse mehr Wein geben und kann nicht enden, ihm meine Freude auf den Tisch zu schütten. Endlich kommt der Wein. — »Noch ein reines Glas!« — Auch das wird noch gebracht — und als ich mit ihm anstoßen will, ist Dir der Kerl eingeschlafen und schnarcht wie ein Mops . . . Was unglaublich ist: Fleck (als Wallenstein) und Devrient sprachen am andern Ort über ihre Rollen und das Stück wie gewanderte Schneidergesellen . . .«

So konnte Devrient auch keinen Brief schreiben, der sich über das Gewöhnliche erhob. — Lessing sagt: »Ein Genie braucht eben mancherlei nicht zu wissen, was alle Welt weiß!«

Flecks und Devrients Genie und Inspiration erstreckten sich eben nur auf die Menschendarstellung und Belebung und Verkörperung des gesprochenen fremden Wortes.

Auch Fleck liebte sehr die Weinstuben und vergaß dort in lustiger Gesellschaft gern den Anfang der Vorstellung. Wenn er dann geholt wurde, war er schlechter Laune und spielte mittelmäßig. Das war bei Ludwig Devrient nie der Fall.

Leider war Berlin für Meister Ludwig zuletzt kein solcher Ort mehr, der »die Blüte an der konsumirten Frucht zurückerkennt.« Als Devrient-Buttler in den Piccolomini 1831 einige Mal stecken blieb, da — — zischten die Berliner über den armen alten gebrochenen — einst vergötterten Liebling . . . Bei der nächsten Vorstellung spielte ein jüngerer Schauspieler

— der selbst an die Buttler-Ruine Devrients nicht schuhhoch hinanreichte — den Buttler und wurde — jubelnd applaudirt.

Meister Ludwig mußte in Berlin erleben: daß Moritz Rott in seinen besten Rollen Triumphe feierte ... An solchen Abenden fand man ihn einsam hinter seiner Flasche sitzend und oft weinend wie ein Kind . . :

Ja, wie ein Kind! Er war von Kindheit an im alltäglichen Leben ein liebes gutes schwaches Kind und blieb es bis zu seinem Tode. Ein Kind in allen praktischen Dingen, wirthschaftete er leichtsinnig mit seinem Gelde — mit seiner Gesundheit — mit seinem Talente! Wie oft hat König Friedrich Wilhelm III. für dies große verschwenderische Kind Schulden bezahlt!

In Gesellschaften war dieser Meister der Rede oft so verlegen, wie ein Kind, daß er nur abgebrochene Worte hervorzustammeln vermochte.

Und gutmüthig wie ein Kind! Davon weiß Funk noch aus der Naumburg-Geraer Wanderzeit unseres Künstlers eine hübsche Anekdote zu erzählen. — Für einen unbedeutenden Kollegen, der bei seinem Benefiz dem Namen »Herzberg« mit Recht eine größere Zugkraft zutraute, als seinem eigenen, hatte Ludwig Devrient sich als Benefiziant auf dem Theaterzettel genannt. Mit bestem Kassenerfolge. In rührender Dankbarkeit hinterließ der durchgehende Benefiziant dem guten Herzberg für seinen geliehenen Namen als Andenken seine beste schwarze — Hose, da er gesehen, daß der Kollege dieses nützlichen Kleidungsstückes am Meisten benöthigte. Angethan mit diesem neuen Schmuck und einem noch wohlerhaltenen eigenen Frack, erschien Devrient bald darauf unter den staunenden Kameraden. Sogleich redet ihn ein Familienvater im schäbigsten Kostüm an: »Ach, Herzberg, Ihr müßt mir einen großen Gefallen thun! Ich bin total abgebrannt, meine einzige Hoffnung ist auf einige fette Pathen für mein Neugebornes gerichtet. In diesem Kostüm kann ich aber unmöglich Gevatterbitten gehen, noch als Kind-

taufsvater figuriren. Borgt mir daher freundlichst Euren schönen schwarzen Anzug auf wenige Tage . . .«

Devrient that es sogleich — der Kindtaufsvater ging mit den Pathengeldern und so und so vielen Schulden durch . . . und im Tone Wallensteins schloß Devrient gewöhnlich seine lustige kleine Geschichte:

»Und Frack und Hosen sah man niemals wieder!«

Als Devrient 1809 in Leipzig zum zweiten Mal durchbrannte und sein Kollege Frank ihn zur Post begleitete, nahm er diesem beim Abfahren des Wagens schnell und mit Lachen seine schöne neue Pelzmütze vom Kopf und warf ihm dafür als Andenken seinen alten schäbigen Hut zu . . .

Erst nach neun Jahren trafen sich beide Freunde bei einem Gastspiel des berühmten Devrient in Bromberg wieder. Meister Ludwig mochte es dem engagementslosen Kollegen wohl ansehen, daß er im Leben und in der Kunst weniger Glück gehabt hatte, als er selber. Denn Frank erzählt: »Er war herzlich erfreut, mich wieder zu sehen, fragte mich sogleich, ob ich etwa Geld brauche, und da ich dies bejahte, winkte er mir, führte mich hinaus in den Hof, griff mit kindischer Freude in die Brusttasche und reichte mir 50 preußische Thaler mit den Worten: Für Deine Pelzmütze!«

In demselben Jahre schenkte er bei einem Gastspiel in Danzig seine ganze Benefizeinnahme — über 300 Thaler — einem unglücklichen verarmten Kollegen mit starker Familie.

Daß diese Gutmüthigkeit des großen Kindes in Geldsachen zu kindischem Leichtsinn ausartete, ersehen wir aus einem kleinen Charakterzuge, den Holtei uns aus Devrients Breslauer Zeit überliefert hat.

Es ist Sonnabend Nachmittag und Devrient liegt halbschlummernd auf dem Sopha. Da bringt der Theaterdiener Fechner für das Künstlerpaar Devrient die Wochengage in blanken Thalern. Die Frau ist nicht zu Hause und Meister

Ludwig sagt träge: »Fechner, legt's nur dort in die Ofenröhre!« — Diesen Gagentag kannten aber die Bettler sehr gut und sie wußten es auch abzupassen: wann der gute Herr Devrient allein zu Hause war! Also erscheint bald nach Fechner der erste Bettler. Devrient, ohne sich vom Sopha zu erheben, sagt: »Dort in der Ofenröhre liegt Geld, nehmt Euch ein Stück — aber ja nicht mehr!« So erhalten denn nach und nach alle Bettler die Erlaubniß, sich »ein Stück« zu nehmen und als dann die arme sparsame Mad. Devrient nach Hause kommt... wie viel »Stück« Thaler sie wohl noch gefunden hat?

Aber dies gutmüthige leichtsinnige Kind konnte doch auch zuweilen leidenschaftlich aufbrausen — bis zum Jähzorn! So prügelte er in Leipzig einen mißgünstigen Kritikus und in Breslau dessen nicht weniger feindseligen Kollegen, den Dr. jur. Grattenauer, eigenhändig durch und wollte in Dessau seinen Freund Frank gar mit einem Messer erstechen, als dieser ihn einst bald nach dem Tode seiner Frau aus dem Nachmittagsschlummer im unzarten Scherze durch ein Sterbelied der singenden Chorschüler wecken ließ.

Gegen uns Berliner Kollegen war Meister Ludwig stets der liebenswürdigste, gefälligste Kamerad. Nur Mad. Stich-Krelinger haßte er als »Katze — Katze — Katze — ze — ze.« Eine solche Scene in der Hauptprobe von Raupachs Raphaele habe ich schon in dem Kapitel: »Eine aufrichtige Gegnerin« geschildert.

In den letzten Jahren sorgte der gute Kollege Weiß wahrhaft väterlich für dies arme große hilflose Kind, verwaltete Devrients Kasse und schützte ihn nach Kräften vor der Despotie der jungen schönen gefallsüchtigen — Mad. Devrient. Weiß hatte auch so viel Einfluß auf ihn, daß Devrient sich an den Tagen vor großen schweren Rollen einschloß, um seine Kräfte zu schonen und sich nicht zu zerstreuen. Aber die gefährliche Flasche wußte selbst Weiß nicht aus dieser Klausur zu verbannen. Abends holte er den armen Kollegen dann ab und brachte ihn sicher in die Garderobe . . .

Aber zu spät — zu spät! Die Ruine war vom Sturm des Lebens und der Leidenschaften schon zu tief unterwühlt — — sie mußte unrettbar zusammenstürzen.

Das fühlte Meister Ludwig selber wohl am Schmerzlichsten am Abend des 2. April 1828, als er in Berlin zum ersten Mal König Richard III. spielen durfte!

Wie hatte er Jahre lang danach gelechzt — gerungen: dies sein höchstes Ideal einer Künstleraufgabe — diesen furchtbarsten gigantischsten Charakter Shakespeare's auf der Berliner Bühne verkörpern zu dürfen! Graf Brühl — wohl in schonender Rücksicht auf die schwindenden Körperkräfte Devrients — hatte ihm nie diese Rolle anvertrauen wollen, wie er ja auch nie seinen Bitten nachgab, den Mephisto und den Jago zu spielen. Erst als Graf Brühl theatermüde und verstimmt sich 1828 von den Geschäften zurückzog, kam »Richard III.« aufs Repertoire . . . und der heißersehnte Abend der Darstellung für Devrient . . .

Zu spät! Zu spät! Des Künstlers physische Kräfte waren dieser Riesenaufgabe nicht mehr gewachsen. Nur in einzelnen Scenen erreichte er das gewaltige Charakterbild, das seiner schaffenden Seele vorschwebte . . . und in diesen Scenen wirkte er auch wahrhaft erschütternd — überwältigend auf das tief bewegte Publikum, das dem alten Lieblinge mal wieder in alter Liebe und Begeisterung zujubelte . . . Aber er selber fühlte nur zu gut und tiefschmerzlich: Wie ganz anders hättest Du diesen Richard darstellen können, wenn Du Dein armes Leben nicht so grausam zerstört hättest!

Zum letzten Mal spielte ich mit Meister Ludwig zusammen in Raupachs »Royalisten« — im Frühling 1829, kurz vor meinem Scheiden von der Berliner Bühne. Sein Cromwell war eine großartige Leistung.

Drei Jahre später warf eine zehrende Krankheit den Künstler aufs Krankenlager. Seine Kraft war erschöpft. In der Rolle des Kanzlers Fleffel, derselben, die ihn einst für

immer der Bühne wiedergegeben hatte, war er zuletzt am 28. Oktober vor die Berliner getreten. Durch die Stadt lief die Trauerkunde: Meister Ludwig liegt im Sterben ...

Aber noch einmal flackerte die alte Kunstliebe und Kunstbegeisterung in dem gebrochenen Körper auf — so mächtig, daß sie auch dem müden Leibe noch für eine kurze Frist Kraft gab. Devrient wollte — konnte wieder spielen. Am 1. December 1832 schleppte er sich auf die Bühne — und spielte den Schewa, wie nur Ludwig Devrient ihn spielte ... Wer einmal die zornigen, schrillen Fisteltöne des Juden Schewa von Devrient gehört hat — bei ihnen zusammengeschauert ist ... der wird mir Recht geben. Athemlos — mit wehmüthigem, ernstem Schweigen folgte das volle Haus der erschütternden Leistung ... Der Vorhang fiel, und Ludwig Devrient, der Wiedererstandene, wurde stürmisch gerufen ... Er wankte vor und dankte mit zitternder Stimme und erloschenen Augen für diese beglückende Theilnahme und sprach von seiner Freude, wieder vor seinen Gönnern auf der Bühne zu stehen — und von der Hoffnung auf ein neues, frisches Leben und Blühen und Wachsen seiner Kunst ... Aber er glaubte selber nicht an diese Worte — an diese schöne Zukunft ... Mühsam wankte er in die Coulissen zurück — da brach er zusammen und die Thränen stürzten ihm aus den Augen und das trostlose Wort bebte von seinen erbleichenden Lippen: »Es ist mit mir vorbei — für immer — Alles!«

Und es war vorbei!

Die letzten Lebenswochen des unglücklichen Künstlers waren die traurigsten — einsamsten. Wie ein Cerberus wachte Frau Devrient an der Thür des Krankenzimmers und wehrte selbst den treusten Freunden und den nächsten Verwandten den Eintritt ...

In nachtdunkler Morgenstunde des 30. December 1832 trat endlich der erlösende Todesengel an dies Schmerzenslager ... Mit brechender Stimme bat der Sterbende: Spiele mir das Finale aus Mozarts »Don Juan« ...

Wer in der letzten Nacht bei ihm wachte? Wer dem sterbenden Liebling der Musen diesen letzten Liebesdienst erwies?

Der Name ist vergessen. Unter Mozarts seelenvollen Klängen entfloh eine große Künstlerseele . . .

Am 1. Januar 1833 erhielt Kollege Lemm im schwarzgesiegelten Couvert eine Karte des Verstorbenen mit den Worten:

»Ludwig Devrient

an Lemm, als den Ersten, der ihm folgen wird.«

Ein trauriger Neujahrsscherz — oder die böse Rache eines Feindes — vielleicht sogar eines Kollegen.

Doch war Lemm nicht der erste, der Devrient folgte. Er lebte noch vier und ein halbes Jahr. Der nächste war — Ludwig Rebenstein.

Meister Ludwig Devrient hat sein Leben nur auf 48 Jahre gebracht. Auf ihren Schultern trugen die Freunde ihn hinaus auf den französischen Friedhof vor dem Oranienburger Thore . . . Dort unter dem versunkenen Hügel mit dem verwitterten eisernen Kreuze — in dessen Nähe nun auch schon lange Seidelmann, Devrients Nachfolger auf der Berliner Bühne, ruht — trauert die Muse noch immer um ihren unersetzlichen edelsten Liebling . . .

Ein Zeitgenosse, August Lewald, sagt mit Recht von dem großen Todten:

»Ludwig Devrient war vielleicht die originellste Erscheinung, welche nicht nur das deutsche Theater — sondern das Theater aller Völker und Zeiten aufzuweisen hatte!«

Er ist entschwunden: Huldigt seinem Geist,
Der bei uns bleibt und kräftig wirkt und lebet!

— sagt Goethe.

* * *

Bild auf Bild der alten lieben Kollegen aus längst verwehter Jugend- und Kunstzeit ist vor meinen Augen erblüht —

farbenfrisch und lebensvoll . . . Bild auf Bild ist mir traurig erblichen . . . zu den Todten . . .

Ich lege das Bilder-Album des königlichen Schauspielhauses zu Berlin traurig aus der Hand . . .

Auf ihrem Schmerzenslager liegt eine einsame alte Frau — — und denkt ans Sterben!

Ende des zweiten Theils.

Berlin, gedruckt in der vormaligen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei (unter Reichsverwaltung).